SCRITTORI D'ITALIA

TORQUATO TASSO

DISCORSI DELL'ARTE POETICA E DEL POEMA EROICO

A CURA DI LUIGI POMA

BARI
GIUS. LATERZA & FIGLI
TIPOGRAFI-EDITORI-LIBRAI
1964

TORQUATO TASSO

DISCORSI DELL'ARTE POETICA E DEL POEMA EROICO

A CURA DI LUIGI POMA

BARI
GIUS. LATERZA & FIGLI
TIPOGRAFI-EDITORI-LIBRAI
1964

DISCORSI DELL'ARTE POETICA

DISCORSO PRIMO

A tre cose deve aver riguardo ciascuno che di scriver poema eroico si prepone: a sceglier materia tale che sia atta a ricever in sé quella più eccellente forma che l'artificio del poeta cercarà d'introdurvi; a darle questa tal forma; e a vestirla ultimamente con que' più esquisiti ornamenti ch'alla natura di lei siano convenevoli. Sovra questi tre capi dunque, così distintamente come io gli ho proposti, sarà diviso tutto questo discorso: peroché, cominciando dal giudicio ch'egli deve mostrare nell'elezione della materia, passarò all'arte che se gli richiede servare prima nel disporla e nel formarla, e poi nel vestirla e nell'adornarla.

La materia nuda (materia nuda è detta quella che non ha ancor ricevuta qualità alcuna dall'artificio dell'oratore e del poeta) cade sotto la considerazion del poeta in quella guisa che 'l ferro o 'l legno vien sotto la considerazion del fabro; peroché, sì come colui che fabrica le navi non solo è obligato a sapere qual debba esser la forma delle navi, ma deve anco conoscere qual maniera di legno è più atta a ricever in sé questa forma, così parimente conviene al poeta non solo aver arte nel formare la materia, ma giudicio ancora nel conoscerla; e sceglierla dee tale che sia per sua natura d'ogni perfezione capace.

La materia nuda viene offerta quasi sempre all'oratore dal caso o dalla necessità, al poeta dall'elezione; e di qui avviene ch'alcune fiate quel che non è convenevole nel poeta è lodevole nell'oratore. È ripreso il poeta che faccia nascer la commiserazione sovra persona che abbia volontariamente macchiate le mani nel sangue del padre; ma del medesimo avvenimento trarrebbe

la commiserazione con somma sua lode l'oratore: in quello si biasma l'elezione, in questo si scusa la necessità e si loda l'ingegno; percioché, sì come non è alcun dubio che la virtù dell'arte non possa in un certo modo violentar la natura della materia, sì che paiano verisimili quelle cose che in se stesse non son tali, e compassionevoli quelle che per se stesse non recarebbono compassione, e mirabili quelle che non portarebbono meraviglia, così anco non v'è dubio che queste qualità molto più facilmente e in un grado più eccellente non s'introduchino in quelle materie che sono per se stesse disposte a riceverle. Onde presuponiamo che co 'l medesimo artificio e con la medesima eloquenza altri voglia trarre la compassione d'Edippo, che per simplice ignoranza uccise il padre, altri da Medea, che molto bene consapevole della sua sceleraggine lacerò i figliuoli; molto più compassionevole riuscirà la favola tessuta sovra gli accidenti d'Edippo che l'altra composta nel caso di Medea: quella infiammarà gli animi di pietà, questa a pena sarà atta ad intepidirli, ancora che l'artificio, nell'una e nell'altra usato, sia non solo simile, ma eguale. Così similmente la medesima forma del sigillo molto meglio fa sue operazioni nella cera che in altra materia più liquida o più densa; e più sarà in pregio una statua di marmo o di oro ch'una di legno o di pietra men nobile, benché in ambedue parimente s'ammiri l'industria di Fidia o di Prassitele. Questo mi giova aver toccato accioché si conosca quanto importi nel poema l'eleggere più tosto una ch'un'altra materia. Resta che veggiamo da qual luogo ella debba esser tolta.

La materia, che argomento può ancora comodamente chiamarsi, o si finge, e allora par che il poeta abbia parte non solo nella scelta, ma nella invenzione ancora, o si toglie dall'istorie. Ma molto meglio è, a mio giudicio, che dall'istoria si prenda, perché, dovendo l'epico cercare in ogni parte il verisimile (presupongo questo come principio notissimo), non è verisimile ch'una azione illustre, quali sono quelle del poema eroico, non sia stata scritta e passata alla memoria de' posteri con l'aiuto d'alcuna istoria. I successi grandi non possono esser incogniti; e ove non siano ricevuti in iscrittura, da questo solo argomentano gli uomini

la loro falsità ; e falsi stimandoli, non consentono così facilmente d'essere or mossi ad ira, or a terrore, or a pietà, d'esser or allegrati, or contristati, or sospesi, or rapiti, e in somma non attendono con quella espettazione e con quel diletto i successi delle cose, come farebbono se que' medesimi successi, o in tutto o in parte, veri stimassero. Per questo, dovendo il poeta con la sembianza della verità ingannare i lettori, e non solo persuader loro che le cose da lui trattate sian vere, ma sottoporle in guisa a i lor sensi che credano non di leggerle, ma di esser presenti e di vederle e di udirle, è necessitato di guadagnarsi nell'animo loro questa opinion di verità ; il che facilmente con l'auttorità della istoria li verrà fatto. Parlo di quei poeti che imitano le azioni illustri, quali sono e 'l tragico e l'epico, peroché al comico, che d'azioni ignobili e popolaresche è imitatore, lecito è sempre che si finga a sua voglia l'argomento, non repugnando al verisimile che dell'azioni private alcuna contezza non s'abbia fra gli uomini, ancora che della medesima città sono abitatori. E se ben leggiamo nella *Poetica* d'Aristotele che le favole finte sogliono piacere al popolo per la novità loro, qual fu tra gli antichi il *Fior* d'Agatone, e tra noi altri le favole eroiche del Boiardo e dell'Ariosto, e le tragiche d'alcuni più moderni, non dobbiamo però lasciarci persuadere che favola alcuna finta in poema nobile sia degna di molta commendazione, come per la ragione tolta dal verisimile s'è provato, e con molte altre ragioni da altri è stato concluso ; oltre le quali tutte si può dire che la novità del poema non consiste principalmente in questo, cioè che la materia sia finta e non più udita, ma consiste nella novità del nodo e dello scioglimento della favola. Fu l'argomento di Tieste, di Medea, di Edippo da varii antichi trattato, ma, variamente tessendolo, di commune proprio e di vecchio novo il facevano ; sì che novo sarà quel poema in cui nova sarà la testura de i nodi, nove le soluzioni, novi gli episodii che per entro vi saranno traposti, ancorаché la materia sia notissima e da altri prima trattata ; e all'incontra novo non potrà dirsi quel poema in cui finte sian le persone e finto l'argomento, quando però il poeta l'avviluppi e distrighi in quel modo che da altri prima sia stato annodato e disciolto ; e tale per avven-

tura è alcuna moderna tragedia, in cui la materia e i nomi son finti, ma 'l groppo è così tessuto e così snodato come presso gli antichi Greci si ritrova, sì che non vi è né l'auttorità che porta seco l'istoria, né la novità che par che rechi la finzione.

Deve dunque l'argomento del poema epico esser tolto dall'istorie; ma l'istoria o è di religione tenuta falsa da noi, o di religione che vera crediamo, quale è oggi la cristiana e fu già l'ebrea. Né giudico che l'azioni de' gentili ci porgano comodo soggetto onde perfetto poema epico se ne formi, perché in que' tali poemi o vogliamo ricorrer talora alle deità che da' gentili erano adorate, o non vogliamo ricorrervi; se non vi ricorriamo mai, viene a mancarvi il meraviglioso, se vi ricorriamo, resta privo il poema in quella parte del verisimile. Poco dilettevole è veramente quel poema che non ha seco quelle maraviglie che tanto movono non solo l'animo de gli ignoranti, ma de' giudiziosi ancora: parlo di quelli anelli, di quelli scudi incantati, di que' corsieri volanti, di quelle navi converse in ninfe, di quelle larve che fra' combattenti si tramettono, e d'altre cose sì fatte; delle quali, quasi di sapori, deve giudizioso scrittore condire il suo poema, perché con esse invita e alletta il gusto de gli uomini vulgari, non solo senza fastidio, ma con sodisfazione ancora de' più intendenti. Ma non potendo questi miracoli esser operati da virtù naturale, è necessario ch'alla virtù sopranaturale ci rivolgiamo; e rivolgendoci alle deità de' gentili, subito cessa il verisimile, perché non può esser verisimile a gli uomini nostri quello ch'è da lor tenuto non solo falso, ma impossibile; ma impossibil è che dal potere di quelli idoli vani e senza soggetto, che non sono e non furon mai, procedano cose che di tanto la natura e l'umanità trapassino. E quanto quel meraviglioso (se pur merita tal nome) che portan seco i Giovi e gli Apolli e gli altri numi de' gentili sia non solo lontano da ogni verisimile, ma freddo e insipido e di nissuna virtù, ciascuno di mediocre giudicio se ne potrà facilmente avvedere leggendo que' poemi che sono fondati sovra la falsità dell'antica religione.

Diversissime sono, signor Scipione, queste due nature, il meraviglioso e 'l verisimile, e in guisa diverse che sono quasi

contrarie fra loro ; nondimeno l'una e l'altra nel poema è necessaria, ma fa mestieri che arte di eccellente poeta sia quella che insieme le accoppi ; il che, se ben è stato sin ora fatto da molti, nissuno è (ch'io mi sappia) il quale insegni come si faccia ; anzi alcuni uomini di somma dottrina, veggendo la ripugnanza di queste due nature, hanno giudicato quella parte ch'è verisimile ne' poemi non essere meravigliosa, né quella ch'è meravigliosa verisimile, ma che nondimeno, essendo ambedue necessarie, si debba or seguire il verisimile, ora il meraviglioso, di maniera che l'una all'altra non ceda, ma l'una dall'altra sia temperata. Io per me questa opinione non approvo, che parte alcuna debba nel poema ritrovarsi che verisimile non sia ; e la ragione che mi move a così credere è tale. La poesia non è in sua natura altro che imitazione (e questo non si può richiamare in dubbio) ; e l'imitazione non può essere discompagnata dal verisimile, peroché tanto significa imitare, quanto far simile ; non può dunque parte alcuna di poesia esser separata dal verisimile ; e in somma il verisimile non è una di quelle condizioni richieste nella poesia a maggior sua bellezza e ornamento, ma è propria e intrinseca dell'essenza sua, e in ogni sua parte sovra ogn'altra cosa necessaria. Ma bench'io stringa il poeta epico ad un obligo perpetuo di servare il verisimile, non però escludo da lui l'altra parte, cioè il meraviglioso ; anzi giudico ch'un'azione medesima possa essere e meravigliosa e verisimile ; e molti credo che siano i modi di congiungere insieme queste qualità così discordanti ; e rimettendo gli altri a quella parte ove della testura della favola si trattarà, la quale è lor proprio luogo, dell'uno qui ricerca l'occasione che si favelli.

Attribuisca il poeta alcune operazioni, che di gran lunga eccedono il poter de gli uomini, a Dio, a gli angioli suoi, a' demoni o a coloro a' quali da Dio o da' demoni è concessa questa podestà, quali sono i santi, i maghi e le fate. Queste opere, se per se stesse saranno considerate, maravigliose parranno, anzi miracoli sono chiamati nel commune uso di parlare. Queste medesime, se si avrà riguardo alla virtù e alla potenza di chi l'ha operate, verisimili saranno giudicate ; perché, avendo gli uomini nostri bevuta

nelle fasce insieme co 'l latte questa opinione, ed essendo poi in loro confermata da i maestri della nostra santa fede (cioè che Dio e i suoi ministri e i demoni e i maghi, permettendolo Lui, possino far cose sovra le forze della natura meravigliose), e leggendo e sentendo ogni dì ricordarne novi essempi, non parrà loro fuori del verisimile quello che credono non solo esser possibile, ma stimano spesse fiate esser avvenuto e poter di novo molte volte avvenire. Sì com'anco a quegli antichi, che viveano negli errori della lor vana religione, non deveano parer impossibili que' miracoli che de' lor dei favoleggiavano non solo i poeti, ma l'istorie talora; ché se pur gli uomini scienziati impossibili (com'essi erano) li giudicavano, basta al poeta in questo, com'in molte altre cose, la opinion della moltitudine, alla quale molte volte, lassando l'esatta verità delle cose, e suole e deve attenersi. Può esser dunque una medesma azione e meravigliosa e verisimile: meravigliosa riguardandola in se stessa e circonscritta dentro a i termini naturali, verisimile considerandola divisa da questi termini, nella sua cagione, la quale è una virtù sopranaturale, potente e avezza ad operar simili meraviglie. Ma di questo modo di congiungere il verisimile co 'l meraviglioso privi sono que' poemi ne' quali le deità de' gentili sono introdotte, sì come all'incontra commodissimamente se ne possono valere que' poeti che fondano la lor poesia sovra la nostra religione. Questa sola ragione, a mio giudicio, conclude che l'argumento de l'epico debba esser tratto da istoria non gentile, ma cristiana od ebrea. Aggiungasi ch'altra grandezza, altra dignità, altra maestà reca seco la nostra religione, così ne' concilii celesti e infernali come ne' pronostichi e nelle cerimonie, che quella de' gentili non portarebbe; e ultimamente, chi vuol formar l'idea d'un perfetto cavaliero, come parve che fosse intenzione d'alcuni moderni scrittori, non so per qual cagione gli nieghi questa lode di pietà e di religione, ed empio e idolatra ce lo figuri. Che se a Teseo o s'a Giasone o ad altro simile non si può attribuire, senza manifesta disconvenevolezza, il zelo della vera religione, Teseo e Giasone e gli altri simili si lassino, e in quella vece di Carlo, d'Artù e d'altri somiglianti si faccia elezione. Taccio per ora che, dovendo il poeta aver molto

riguardo al giovamento, se non in quanto egli è poeta (ché ciò come poeta non ha per fine), almeno in quanto è uomo civile e parte della republica, molto meglio accenderà l'animo de' nostri uomini con l'essempio de' cavalieri fedeli che d'infedeli, movendo sempre più l'essempio de' simili che de i dissimili, e i domestici che gli stranieri.

Deve dunque l'argomento del poeta epico esser tolto da istoria di religione tenuta vera da noi. Ma queste istorie o sono in guisa sacre e venerabili, ch'essendo sovr'esse fondato lo stabilimento della nostra fede, sia empietà l'alterarle, o non sono di maniera sacrosante ch'articolo di fede sia ciò che in esse si contiene, sì che si conceda, senza colpa d'audacia o di poca religione, alcune cose aggiungervi, alcune levarne, e mutarne alcun'altre. Nell'istorie della prima qualità non ardisca il nostro epico di stender la mano, ma le lassi a gli uomini pii nella lor pura e simplice verità, perché in esse il fingere non è lecito ; e chi nissuna cosa fingesse, chi in somma s'obligasse a que' particolari ch'ivi son contenuti, poeta non sarebbe, ma istorico. Tolgasi dunque l'argomento dell'epopeia da istorie di vera religione, ma non di tanta auttorità che siano inalterabili.

Ma le istorie o contengono avvenimenti de' nostri tempi, o de' tempi remotissimi, o cose non molto moderne né molto antiche. L'istoria di secolo lontanissimo porta al poeta gran commodità di fingere, peroché, essendo quelle cose in guisa sepolte nel seno dell'antichità ch'a pena alcuna debole e oscura memoria ce ne rimane, può il poeta a sua voglia mutarle e rimutarle e, senza rispetto alcuno del vero, com'a lui piace, narrarle. Ma con questo commodo viene un incommodo per avventura non picciolo, peroché insieme con l'antichità de' tempi è necessario che s'introduca nel poema l'antichità de' costumi ; ma quella maniera di guerreggiare o d'armeggiare usata da gli antichi, e quasi tutte l'usanze loro, non potriano esser lette senza fastidio dalla maggior parte de gli uomini di questa età ; e l'esperienza si prende da i libri d'Omero, i quali, come che divinissimi siano, paiono nondimeno rincrescevoli. E di ciò in buona parte è cagione questa antichità de' costumi, che da coloro c'hanno avezzo il gusto alla gentilezza e

al decoro de' moderni secoli, è come cosa vieta e rancida schivata e avuta a noia. Ma chi volesse poi con la vecchiezza de' secoli introdurre la novità de' costumi, potrebbe forse parer simile a poco giudicioso pittore che l'imagine di Catone o di Cincinnato vestite secondo le foggie della gioventù milanese o napolitana ci rappresentasse, o, togliendo ad Ercole la clava e la pelle di leone, di cimiero e di sopraveste l'adornasse.

Portano le istorie moderne gran commodità in questa parte ch'a i costumi e all'usanze s'appartiene, ma togliono quasi in tutto la licenza di fingere, la quale è necessariissima a i poeti e particolarmente a gli epici; peroché di troppo sfacciata audacia parrebbe quel poeta che l'imprese di Carlo Quinto volesse descrivere altrimenti di quello che molti, ch'oggi vivono, l'hanno viste e maneggiate. Non possono soffrire gli uomini d'esser ingannati in quelle cose ch'o per se medesmi sanno, o per certa relazione de' padri e de gli avi ne sono informati. Ma l'istorie de' tempi né molto moderni né molto remoti non recano seco la spiacevolezza de' costumi, né della licenza di fingere ci privano. Tali sono i tempi di Carlo Magno e d'Artù e quelli ch'o di poco successero o di poco precedettero; e quinci avviene che abbiano porto soggetto di poetare ad infiniti romanzatori. La memoria di quelle età non è sì fresca che, dicendosi alcuna menzogna, paia impudenza, e i costumi non sono diversi da' nostri; e se pur sono in qualche parte, l'uso de' nostri poeti ce gli ha fatti domestici e familiari molto. Prendasi dunque il soggetto del poema epico da istoria di religione vera, ma non sì sacra che sia immutabile, e di secolo non molto remoto né molto prossimo alla memoria di noi ch'ora viviamo.

Tutte queste condizioni, signor Scipione, credo io che si richieggiano nella materia nuda, ma non però sì che, mancandogliene una, ella inabile divenga a ricever la forma del poema eroico. Ciascuna per sé sola fa qualche effetto, chi più e chi meno, ma tutte insieme tanto rilevano che senza esse non è la materia capace di perfezione. Ma oltre tutte queste condizioni richieste nel poema, una n'addurrò simplicemente necessaria: questa è che l'azioni che devono venire sotto l'artificio dell'epico siano nobili

e illustri. Questa condizione è quella che constituisce la natura dell'epopeia, e in questo la poesia eroica e la tragica confacendosi, sono differenti dalla comedia, che dell'azioni umili è imitatrice. Ma, peroché par che communemente si creda che la tragedia e l'epopeia non siano differenti fra loro nelle cose imitate, imitando l'una e l'altra parimente l'azioni grandi e illustri, ma che la differenza di spezie ch'è fra loro nasca dalla diversità del modo, sarà bene che ciò più minutamente si consideri.

Pone Aristotele nella sua *Poetica* tre differenze essenziali e specifiche (per così chiamarle), per le quai differenze l'un poema dall'altro si separa e si distingue. Queste sono : le diversità delle cose imitate, del modo d'imitare, de gli istrumenti co' quali s'imita. Le cose sono l'azioni. Il modo è il narrare e il rappresentare : narrare è ove appar la persona del poeta, rappresentare ove occulta è quella del poeta e appare quella de gli istrioni. Gli istrumenti sono il parlare, l'armonia e 'l ritmo. Ritmo intendo la misura de' movimenti e de' gesti che ne gli istrioni si vede. Poi che Aristotele ha constituite queste tre differenze essenziali, va ricercando come da loro proceda la distinzion delle spezie della poesia, e dice che la tragedia concorda con la comedia nel modo dell'imitare e ne gli istrumenti, peroché l'una e l'altra rappresenta, e l'una e l'altra usa, oltra il verso, il ritmo e l'armonia ; ma quel che le fa differenti di natura è la diversità dell'azioni imitate : le nobili imita la tragedia, le ignobili la comedia. L'epopeia poi è conforme con la tragedia nelle cose imitate, imitando l'una e l'altra l'illustri, ma le fa differenti il modo : narra l'epico, rappresenta il tragico ; e gli istrumenti : usa il verso solamente l'epico, e il tragico, oltre il verso, il ritmo e l'armonia.

Per queste cose, così dette da Aristotele con quella oscura brevità ch'è propria di lui, è stato creduto il tragico e l'epico in tutto conformarsi nelle cose imitate ; la quale opinione, benché commune e universale, vera da me non è giudicata, e la ragione che m'induce in così fatta credenza è tale. Se l'azioni epiche e tragiche fossero della istessa natura, produrrebbono gli istessi effetti, peroché dalle medesime cagioni derivano gli effetti medesimi ; ma non producendo i medesimi effetti, ne seguita che diversa

sia la natura loro. Che gli istessi effetti non procedano da loro, chiaramente si manifesta. Le azioni tragiche movono l'orrore e la compassione, e ove lor manchi questo orribile e questo compassionevole, tragiche più non sono. Ma l'epiche non son nate a mover né pietà né terrore, né questa condizione in loro si richiede come necessaria ; e se talora ne' poemi eroici si vede qualche caso orribile o miserabile, non si cerca però l'orrore e la misericordia in tutto il contesto della favola, anzi è quel tal caso in lei accidentale e per semplice ornamento. Onde se si dice parimente illustre l'azione del tragico e quella dell'epico, questo illustre è in loro di diversa natura : l'illustre del tragico consiste nell'inespettata e sùbita mutazion di fortuna, e nella grandezza de gli avvenimenti che portino seco orrore e misericordia ; ma l'illustre dell'eroico è fondato sovra l'imprese d'una eccelsa virtù bellica, sovra i fatti di cortesia, di generosità, di pietà, di religione ; le quali azioni, proprie dell'epopeia, per niuna guisa convengono alla tragedia. Di qui avviene che le persone che nell'uno e nell'altro poema s'introducono, se bene nell'uno e nell'altro sono di stato e di dignità regale e soprema, non sono però della medesima natura. Richiede la tragedia persone né buone né cattive, ma d'una condizion di mezzo : tale è Oreste, Elettra, Iocasta. La qual mediocrità, perché da Aristotele più in Edippo che in alcun altro è ritrovata, però anco giudicò la persona di lui più di nissun'altra alle favole tragiche accomodata. L'epico all'incontra vuole nelle persone il sommo delle virtù, le quali eroiche dalla virtù eroica sono nominate. Si ritrova in Enea l'eccellenza della pietà, della fortezza militare in Achille, della prudenza in Ulisse, e, per venire a i nostri, della lealtà in Amadigi, della constanza in Bradamante ; anzi pure in alcuni di questi il cumulo di tutte queste virtù. E se pur talora dal tragico e da l'epico si prende per soggetto de' lor poemi la persona medesima, è da loro diversamente e con varii rispetti considerata. Considera l'epico in Ercole e in Teseo il valore e l'eccellenza dell'armi ; gli riguarda il tragico come rei di qualche colpa, e perciò caduti in infelicità. Ricevono ancora gli epici non solo il colmo della virtù, ma l'eccesso del vizio con minor pericolo assai che i tragici non sono usi di fare. Tale è Mezenzio e Mar-

ganorre e Archeloro, e può essere e Busiri e Procuste e Diomede e gli altri simili.

Da le cose dette può esser manifesto che la differenza ch'è fra la tragedia e l'epopeia non nasce solamente dalla diversità de gli istrumenti e del modo dello imitare, ma molto più e molto prima dalla diversità delle cose imitate ; la qual differenza è molto più propria e più intrinseca e più essenzial dell'altre ; e se Aristotele non ne fa menzione, è perché basta a lui in quel luogo di mostrare che la tragedia e l'epopeia siano di spezie differenti ; e ciò a bastanza si mostra per quell'altre due differenze, le quali a prima vista sono assai più note che questa non è. Ma perché questo illustre, che abbiamo sottoposto all'eroico, può esser più e meno illustre, quanto la materia conterrà in sé avvenimenti più nobili e più grandi, più sarà disposta all'eccellentissima forma dell'epopeia ; ché, bench'io non nieghi che poema eroico non si potesse formare di accidenti meno magnifici, quali sono gli amori di Florio, e quelli di Teagene e di Cariclea, in questa idea nondimeno, che ora andiamo cercando, del perfettissimo poema, fa mestieri che la materia sia in se stessa nel primo grado di nobiltà e di eccellenza. In questo grado è la venuta d'Enea in Italia : ch'oltra che l'argomento è per se stesso grande e illustre, grandissimo e illustrissimo è poi avendo riguardo all'Imperio de' Romani che da quella venuta ebbe origine ; alla qual cosa il divino epico ebbe particolar considerazione, come nel principio dell'*Eneida* ci accenna :

Tantae molis erat Romanam condere gentem.

Tale è parimente la liberazion d'Italia dalla servitù de' Goti, che porse materia al poema del Trissino, tali sono quelle imprese che o per la dignità dell'Imperio o per essaltazione della fede di Cristo furo felicemente e gloriosamente operate ; le quali per se medesime si conciliano gli animi de' lettori e destano espettazione e diletto incredibile, e, aggiuntovi l'artificio di eccellente poeta, nulla è che non possino nella mente de gli uomini.

Eccovi, signor Scipione, le condizioni che giudizioso poeta deve nella materia nuda ricercare, le quali (repilogando in breve giro di

parole quanto s'è detto) sono queste: l'auttorità dell'istoria, la verità della religione, la licenza del fingere, la qualità de' tempi accomodati e la grandezza e nobiltà de gli avvenimenti. Ma questa che, prima che sia caduta sotto l'artificio dell'epico, materia si chiama, doppo ch'è stata dal poeta disposta e trattata, e che favola è divenuta, non è più materia, ma è forma e anima del poema; e tale è da Aristotele giudicata; e se non forma semplice, almeno un composto di materia e di forma il giudicaremo. Ma avendo nel principio di questo discorso assomigliata quella materia, che nuda vien detta da noi, a quella che chiamano i naturali materia prima, giudico che, sì come nella materia prima, benché priva d'ogni forma, nondimeno vi si considera da' filosofi la quantità, la quale è perpetua ed eterna compagna di lei, e inanzi il nascimento della forma vi si ritrova e doppo la sua corruzione vi rimane, così anco il poeta debba in questa nostra materia, inanzi ad ogni altra cosa, la quantità considerare, peroché è necessario che, togliendo egli a trattare alcuna materia, la toglia accompagnata d'alcuna quantità, sendo questa considerazione da lei inseparabile. Avvertisca dunque che la quantità ch'egli prende non sia tanta che, volend'egli poi, nel formare la testura della favola, interserirvi molti episodii e adornare e illustrar le cose che semplici sono in sua natura, ne venga il poema a crescer in tanta grandezza che disconvenevol paia e dismisurato; però che non deve il poema eccedere una certa determinata grandezza, come nel suo luogo si trattarà; che s'egli vorrà pure schivare questa dismisura e questo eccesso, sarà necessitato lassare le digressioni e gli altri ornamenti che sono necessarii al poema, e quasi ne' puri e semplici termini dell'istoria rimanersene. Il che a Lucano e a Silio Italico si vede esser avvenuto, l'uno e l'altro de' quali troppo ampia e copiosa materia abbracciò: perché quegli non solo il conflitto di Farsaglia, come dinota il titolo, ma tutta la guerra civile fra Cesare e Pompeo, questi tutta la seconda guerra africana prese a trattare. Le quali materie, sendo in se stesse ampissime, erano atte ad occupare tutto quello spazio ch'è concesso alla grandezza dell'epopeia, non lassando luogo alcuno all'invenzione e all'ingegno del poeta. E molte volte, paragonando le medesime cose trattate da Silio poeta

e da Livio istorico, molto più asciuttamente e con minor ornamento mi par di vederle nel poeta che nell'istorico, al contrario a punto di quello che la natura delle cose richiederebbe. E questo medesimo si può notare nel Trissino, il qual volse che fosse soggetto del suo poema tutta la spedizione di Belisario contra a i Goti, e perciò è molte fiate più digiuno e arido ch'a poeta non si converrebbe ; che s'una parte solamente, e la più nobil di quella impresa, avesse tolta a discrivere, peraventura più ornato e più vago di belle invenzioni sarebbe riuscito. Ciascuno in somma, che materia troppo ampia si propone, è costretto d'allungare il poema oltre il convenevol termine (la qual soverchia lunghezza sarebbe forse nell'*Inamorato* e nel *Furioso*, chi questi due libri, distinti di titolo e d'auttore, quasi un sol poema considerasse, come in effetto sono), o almeno è sforzato di lassare gli episodii e gli altri ornamenti, i quali sono al poeta necessariissimi. Meraviglioso fu in questa parte il giudizio d'Omero, il quale, avendo propostasi materia assai breve, quella, accresciuta d'episodii e ricca d'ogni altra maniera d'ornamento, a lodevole e conveniente grandezza ridusse. Più ampia alquanto la si propose Virgilio, come colui che tanto in un sol poema raccoglie quanto in due poemi d'Omero si contiene ; ma non però di tanta ampiezza la scelse che 'n alcuno di que' duo vizii sia costretto di cadere. Con tutto ciò se ne va alle volte così ristretto e così parco ne gli ornamenti che, se ben quella purità e quella brevità sua è maravigliosa e inimitabile, non ha per avventura tanto del poetico quanto ha la fiorita e faconda copia d'Omero. E mi ricordo in questo proposito aver udito dire allo Sperone (la cui privata camera, mentre io in Padova studiavo, era solito di frequentare non meno spesso e volontieri che le publiche scole, parendomi che mi rappresentasse la sembianza di quella Academia e di quel Liceo in cui i Socrati e i Platoni aveano in uso di disputare), mi ricordo, dico, d'aver udito da lui che 'l nostro poeta latino è più simile al greco oratore ch'al greco poeta, e 'l nostro latino oratore ha maggior conformità co 'l poeta greco che con l'orator greco, ma che l'oratore e 'l poeta greco aveano ciascuno per sé asseguita quella virtù ch'era propria dell'arte sua, ove l'uno e l'altro latino avea più tosto usur-

pata quell'eccellenza ch'all'arte altrui era convenevole. E in vero chi vorrà sottilmente essaminare la maniera di ciascun di loro, vedrà che quella copiosa eloquenza di Cicerone è molto conforme con la larga facondia d'Omero, sì come ne l'acume e nella pienezza e nel nerbo d'una illustre brevità sono molto somiglianti Demostene e Virgilio.

Raccogliendo dunque quanto s'è detto, deve la quantità della materia nuda esser tanta, e non più, che possa dall'artificio del poeta ricever molto accrescimento senza passare i termini della convenevole grandezza. Ma poiché s'è ragionato del giudicio che deve mostrare il poeta intorno alla scelta dello argomento, l'ordine richiede che nel seguente discorso si tratti dell'arte con la quale deve essere disposto e formato.

DISCORSO SECONDO

Scelta ch'avrà il poeta materia per se stessa capace d'ogni perfezione, li rimane l'altra assai più difficile fatica, che è di darle forma e disposizion poetica; intorno al quale officio, come intorno a proprio soggetto, quasi tutta la virtù dell'arte si manifesta. Ma peroché quello che principalmente constituisce e determina la natura della poesia, e la fa dall'istoria differente, è il considerar le cose non come sono state, ma in quella guisa che dovrebbono essere state, avendo riguardo più tosto al verisimile in universale che alla verità de' particulari, prima d'ogn'altra cosa deve il poeta avvertire se nella materia, ch'egli prende a trattare, v'è avvenimento alcuno il quale, altrimente essendo successo, avesse o più del verisimile o più del mirabile, o per qual si voglia altra cagione portasse maggior diletto; e tutti i successi che sì fatti trovarà, cioè che meglio in un altro modo potessero essere avvenuti, senza rispetto alcuno di vero o di istoria a sua voglia muti e rimuti, e riduca gli accidenti delle cose a quel modo ch'egli giudica migliore, co 'l vero alterato il tutto finto accompagnando.

Questo precetto molto bene seppe porre in opra il divino Virgilio, peroché, così ne gli errori d'Enea come nelle guerre passate fra lui e Latino, andò dietro non a quello che vero credette, ma a quello che migliore e più eccellente giudicò: perché non solo è falso l'amore e la morte di Didone, e quello che di Polifemo si dice e della Sibilla e dello scendere di Enea all'inferno, ma le battaglie passate fra lui e i popoli del Lazio descrive altrimente di quello ch'avvennero secondo la verità; e ciò, confrontando la sua *Eneida* co 'l primo di Livio e con altri istorici, chiaramente si vede. Ma

2

sì come in Didone confuse di tanto spazio l'ordine de' tempi per aver occasione di mescolare fra la severità dell'altre materie i piacevolissimi ragionamenti d'amore e per assegnare un'alta ed ereditaria cagione della inimicizia fra Romani e Cartaginesi, e sì come ricorse alla favola di Polifemo e della Sibilla per accoppiare il meraviglioso co 'l verisimile, così anco alterò la morte di Turno, tacque quella d'Enea, v'aggiunse la morte d'Amata, mutò gli avvenimenti e l'ordine de' conflitti per accrescer la gloria d'Enea e chiuder con un fine più perfetto il suo nobilissimo poema. Alle quali sue finzioni fu molto favorevole l'antichità de' tempi.

Ma non deve già la licenza de' poeti stendersi tanto oltre ch'ardisca di mutare totalmente l'ultimo fine delle imprese ch'egli prende a trattare, o pur alcuni di quelli avvenimenti principali e più noti che già nella notizia del mondo sono ricevuti per veri. Simile audacia mostrarebbe colui che Roma vinta e Cartagine vincitrice ci descrivesse, o Anniballe superato a campo aperto da Fabio Massimo, non con arte tenuto a bada. Simile sarebbe stato l'ardire d'Omero, se vero fosse quel che falsamente da alcuni si dice, se ben molto a proposito della loro intenzione :

> che i Greci rotti, e che Troia vittrice,
> e che Penelopea fu meretrice.

Peroché questo è un torre a fatto alla poesia quella auttorità che dall'istoria le viene ; dalla qual ragione mossi, concludemmo dover l'argomento dell'epico sovra qualche istoria esser fondato. Lassi il nostro epico il fine e l'origine della impresa, e alcune cose più illustri, nella lor verità o nulla o poco alterata ; muti poi, se così gli pare, i mezzi e le circonstanze, confonda i tempi e gli ordini dell'altre cose, e si dimostri in somma più tosto artificioso poeta che verace istorico. Ma se nella materia, ch'egli s'ha proposta, alcuni avvenimenti si trovaranno che così siano successi come a punto dovrebbono esser successi, può il poeta, sì fatti come sono, senza alterazione imitarli ; né perciò della persona di poeta si spoglia, vestendosi quella di istorico, peroché può alle volte avvenire che

altri come poeta, altri come istorico tratti le medesime cose, ma saranno da loro considerate con diverso rispetto, perochè l'istorico le narra come vere, il poeta le imita come verisimili. E s'io credo Lucano non esser poeta, non mi move a ciò credere quella ragione ch'induce alcuni altri in sì fatta credenza, cioè che egli non sia poeta perché narra veri avvenimenti. Questo solo non basta ; ma poeta non è egli perché talmente s'obliga alla verità de' particolari che non ha rispetto al verisimile in universale, e pur che narri le cose come sono state fatte, non si cura d'imitarle come dovriano essere state fatte.

Or, poi che avrà il poeta ridutto il vero e i particolari dell'istoria al verisimile e all'universale, ch'è proprio dell'arte sua, procuri che la favola (favola chiamo la forma del poema che definir si può testura o composizione degli avvenimenti), procuri, dico, che la favola ch'indi vuol formare sia intiera, o tutta che vogliam dire, sia di convenevol grandezza, e sia una. E sovra queste tre condizioni, ch'alla favola son necessarie, distintamente e con quel-l'ordine che le ho proposte discorrerò.

Tutta o intiera deve essere la favola perch'in lei la perfezione si ricerca ; ma perfetta non può esser quella cosa ch'intiera non sia. Questa integrità si trovarà nella favola s'ella avrà il principio, il mezzo e l'ultimo. Principio è quello che necessariamente non è doppo altra cosa, e l'altre cose son doppo lui. Il fine è quello ch'è doppo l'altre cose, né altra cosa ha doppo sé. Il mezzo è posto fra l'uno e l'altro, ed egli è doppo alcune cose, e alcune n'ha doppo sé. Ma per uscire alquanto dalla brevità delle definizioni, dico ch'intiera è quella favola che in se stessa ogni cosa contiene ch'alla sua intelligenza sia necessaria, e le cagioni e l'origine di quella impresa che si prende a trattare vi sono espresse, e per li debiti mezzi si conduce ad un fine il quale nissuna cosa lassi o non ben conclusa o non ben risoluta. Questa condizione dell'integrità si desidera nell'*Orlando innamorato* del Boiardo, né si trova nel *Furioso* dell'Ariosto : manca all'*Innamorato* il fine, al *Furioso* il principio ; ma nell'uno non fu difetto d'arte, ma colpa di morte, nell'altro non ignoranza, ma elezione di voler fornire ciò che dal primo fu cominciato. Che l'*Inna-*

morato sia imperfetto non vi fa mestieri prova alcuna ; che non sia intiero il *Furioso* è parimente chiaro, peroché se noi vorremo che l'azione principale di quel poema sia l'amor di Ruggiero, vi manca il principio, se vorremo che sia la guerra di Carlo e d'Agramante, parimente il principio vi manca ; perché quando o come fosse preso Ruggiero dall'amor di Bradamante non vi si legge, né meno quando o in che modo gli Africani movessero guerra a' Francesi, se non forse in uno o 'n due versi accennato ; e molte volte i lettori nella cognizione di queste favole andarebbono al buio se dall'*Innamorato* non togliessero ciò che alla lor cognizione è necessario. Ma si deve, come ho detto, considerare l'*Orlando innamorato* e 'l *Furioso* non come due libri distinti, ma come un poema solo, cominciato dall'uno, e con le medesime fila, ben che meglio annodate e meglio colorite, dall'altro poeta condotto al fine ; e in questa maniera risguardandolo, sarà intiero poema, a cui nulla manchi per intelligenza delle sue favole. Questa condizione dell'integrità mancherebbe parimente nell'*Iliade* d'Omero, se vero fosse che la guerra troiana avesse presa per argomento del suo poema ; ma questa opinione di molti antichi, refiutata e confutata da i dotti del nostro secolo, chiaramente per falsa si manifesta ; e se Omero stesso è buon testimonio della propria intenzione, non la guerra di Troia, ma l'ira d'Achille si canta nell'*Iliade* : « Dimmi, Musa, l'ira d'Achille, figliol di Peleo, la quale recò infiniti dolori a i Greci e mandò molte anime d'eroi all'inferno ». E tutto ciò che della guerra di Troia si dice, propone di dirlo come annesso e dependente dall'ira d'Achille, e in somma come episodii che la gloria d'Achille e la grandezza della favola accrescano ; della quale ira pienamente e l'origine e le cagioni si narrano nella venuta di Crisa sacerdote e nel rapto di Briseide ; e con un perpetuo tenore sino al fine è condotta, cioè sino alla riconciliazione che fra Achille e Agamennone dalla morte di Patroclo è cagionata. Sì che perfettissima d'ogni parte è quella favola, e nel seno della sua testura porta intiera e perfetta cognizione di se stessa, né conviene accattare altronde estrinseche cose che la sua intelligenza ci facilitino. Il qual difetto si può per aventura riprendere in alcun moderno, ove è necessario ricorrere a quella prosa che di-

nanzi per sua dechiarazione porta scritta, peroché questa tal chiarezza che si ha da gli argomenti e da altri sì fatti aiuti, non è né artificiosa né propria del poeta, ma estrinseca e mendicata.

Ma essendosi trattato a bastanza della prima condizione richiesta alla favola, passiamo alla seconda, cioè alla grandezza, né paia o soverchio o disconvenevole se, essendosi già ragionato della grandezza in quel luogo ove della elezione della materia si tratta, ora se ne parli ove l'artificio della forma si deve considerare : perché ivi a quella grandezza s'ebbe riguardo che portava seco nel poema la materia nuda, qui a quella grandezza s'avrà considerazione che viene nel poema dall'arte del poeta co 'l mezzo degli episodii.

Ricercano le forme naturali una determinata grandezza, e sono circonscritte dentro a certi termini del più e del meno, da i quali né con l'eccesso né co 'l difetto è lor concesso d'uscire. Ricercano similmente le forme artificiali una quantità determinata : né potrà la forma della nave introdursi in un grano di miglio, né meno nella grandezza del monte Olimpo ; peroché allora si dice esservi introdotta la forma che l'operazione, ch'è propria e naturale di quella tal forma, vi s'introduce ; ma non potrà già trovarsi l'operazione della nave, ch'è di solcare il mare e di condurre gli uomini e le merci dall'uno all'altro lido, in quantità ch'ecceda di tanto o di tanto manchi. Tale ancora è forse la natura de' poemi ; ma non voglio però che si consideri sino a quanta grandezza possa crescer la forma del poema eroico, ma in sino a quanta grandezza sia convenevole che cresca ; e senza alcun dubbio maggior deve essere che le favole tragiche e le comiche non sono nate ad essere in sua natura. E sì come ne' piccioli corpi può ben essere eleganza e leggiadria, ma beltà e perfezione non mai, così anco i piccioli poemi epici vaghi ed eleganti possono essere, ma non belli e perfetti, perché nella bellezza e perfezione, oltra la proporzione, vi è la grandezza necessaria. Questa grandezza però non deve eccedere il convenevole di maniera che quel Tizio ci rappresenti « il qual disteso sette campi ingombra ». Ma sì come l'occhio è dritto giudice della dicevole statura del corpo (peroché convenevol grandezza sarà in quel corpo nella vista del quale l'occhio non si confonda, ma possa, tutte le sue membra unitamente rimirando, la

lor proporzione conoscere), così anco la memoria commune degli uomini è dritta estimatrice della misura conveniente del poema. Grande è convenevolmente quel poema in cui la memoria non si perde né si smarisce, ma, tutto unitamente comprendendolo, può considerare come l'una cosa con l'altra sia connessa e dall'altra dependa, e come le parti fra loro e co 'l tutto siano proporzionate. Viziosi sono senza dubbio que' poemi, e in buona parte perduta è l'opera che vi si spende, ne' quali di poco ha il lettore passato il mezzo che del principio si è dimenticato, peroché vi si perde quel diletto che dal poeta, come principale perfezione, deve essere con ogni studio ricercato. Questo è come l'uno avvenimento doppo l'altro necessariamente o verisimilmente succeda, come l'uno con l'altro sia concatenato e dall'altro inseparabile, e in somma come da una artificiosa testura de' nodi nasca una intrinseca e verisimile e inespettata soluzione. E per aventura chi l'*Innamorato* e 'l *Furioso* come un solo poema considerasse, gli potria parere la sua lunghezza soverchia anzi che no, e non atta ad esser contenuta in una simplice lezione da una mediocre memoria.

Doppo la grandezza siegue l'unità, che fa l'ultima condizione che fu da noi alla favola attribuita. Questa è quella parte, signor Scipione, che ha data a i nostri tempi occasione di varie e lunghe contese a coloro « che 'l furor literato in guerra mena ». Peroché alcuni necessaria l'hanno giudicata, altri all'incontra hanno creduto la moltitudine delle azioni al poema eroico più convenirsi; *et magno iudice se quisque tuetur*: facendosi i difensori della unità scudo della auttorità d'Aristotele, della maestà de gli antichi greci e latini poeti, né mancando loro quelle armi che dalla ragione sono somministrate; ma hanno per avversarii l'uso de' presenti secoli, il consenso universale delle donne e cavalieri e delle corti, e, sì come pare, l'esperienza ancora, infallibile parangone della verità: veggendosi che l'Ariosto, che, partendo dalle vestigie de gli antichi scrittori e dalle regole d'Aristotele, ha molte e diverse azioni nel suo poema abbracciate, è letto e riletto da tutte l'età, da tutti i sessi, noto a tutte le lingue, piace a tutti, tutti il lodano, vive e ringiovinisce sempre nella sua fama, e vola glorioso per le

lingue de' mortali; ove il Trissino, d'altra parte, che i poemi d'Omero religiosamente si propose d'imitare e dentro i precetti d'Aristotele si ristrinse, mentovato da pochi, letto da pochissimi, prezzato quasi da nissuno, muto nel teatro del mondo e morto alla luce de gli uomini, sepolto a pena nelle librarie e nello studio d'alcun letterato se ne rimane. Né mancano in favore di questa parte, oltre l'esperienza, saldi e gagliardi argomenti, peroché alcuni uomini dotti e ingegnosi, o perché così veramente credessero, o pur per mostrare la forza dell'ingegno loro e farsi graziosi al mondo, adulando a guisa di tiranno (ché tale è veramente) questo consenso universale, sono andati investigando nove e sottili ragioni, con le quali l'hanno confermato e fortificato. Io per me, come che abbia questi tali in somma riverenza per dottrina e per facondia, e come che giudichi che 'l divino Ariosto e per felicità di natura e per l'accurata sua diligenza e per la varia cognizion di cose e per la lunga prattica de gli eccellenti scrittori, dalla quale acquistò un esatto gusto del buono e del bello, arrivasse a quel segno nel poetare eroicamente a cui nissun moderno e pochi fra gli antichi son pervenuti, giudico nondimeno che non sia da esser seguito nella moltitudine delle azioni; la qual moltitudine scusabile nel poema epico può ben essere, rivolgendo la colpa o all'uso de' tempi o a comandamento di principe o a preghiera di dama o ad altra cagione, ma lodevole non sarà però mai riputata.

Né per passione, né per temerità o a caso mi movo a così dire, ma per alcune ragioni, le quali, o vere o verisimili che siano, hanno virtù di piegare o di tener fermo in questa credenza l'animo mio. Ché se la pittura e l'altre arti imitatrici ricercano che d'uno una sia l'imitazione; se i filosofi, che vogliono sempre l'esatto e 'l perfetto delle cose, fra le principali condizioni richieste ne' lor libri vi cercano l'unità del soggetto, la qual sola mancandovi, imperfetto lo stimano; se nella tragedia e nella comedia, finalmente, è da tutti giudicata necessaria, perché questa unità, cercata da' filosofi, seguita da' pittori e da gli scultori, ritenuta da i comici e da i tragici suoi compagni, deve essere dall'epico fuggita e disprezzata? Se l'unità porta in natura perfezione, e imperfezione

la moltitudine, onde i pitagorici quella fra' beni e questa fra' mali annoveravano, onde questa alla materia e quella alla forma s'attribuisce, perché nel poema eroico ancora non portarà maggior perfezione l'unità che la moltitudine ? Oltra di ciò, presupponendo che la favola sia il fine del poeta (come afferma Aristotele, e nissuno ha sin qui negato), s'una sarà la favola, uno sarà il fine, se più e diverse saranno le favole, più e diversi saranno i fini ; ma quanto meglio opera chi riguarda ad un sol fine che chi diversi fini si propone, nascendo dalla diversità de' fini distrazione ne l'animo e impedimento nell'operare, tanto meglio operarà l'imitator d'una sola favola che l'imitatore di molte azioni. Aggiungo che dalla moltitudine delle favole nasce l'indeterminazione, e può questo progresso andare in infinito, senza che le sia dall'arte prefisso o circonscritto termine alcuno. Il poeta ch'una favola tratta, finita quella, è giunto al suo fine ; chi più ne tesse, o quattro o sei o dieci ne potrà tessere ; né più a questo numero che a quello è obligato. Non potrà aver dunque determinata certezza qual sia quel segno ove convenga fermarsi. Ultimamente, la favola è la forma essenziale del poema, come nissun dubita ; or, se più saranno le favole distinte fra loro, l'una delle quali dall'altra non dependa, più saranno conseguentemente i poemi. Essendo dunque questo, che chiamiamo un poema di più azioni, non un poema, ma una moltitudine di poemi insieme congiunta, o que' poemi saranno perfetti, o imperfetti ; se perfetti, bisognarà ch'abbiano la debita grandezza, e avendola, ne risultarà una mole più grande assai che non sono i volumi de' leggisti; se imperfetti, è meglio a far un sol poema perfetto che molti imperfetti. Tralasso che se questi poemi son molti e distinti di natura, come si prova per la moltitudine e distinzion delle favole, ha non solo del confuso, ma del mostruoso ancora il traporre e mescolare le membra dell'uno con quelle dell'altro, simile a quella fera che ci descrive Dante :

> Ellera abbarbicata mai non fue
> ad arbor sì, come l'orribil fera
> per l'altrui membra avitticchiò le sue,

e quel che segue. Ma perché io ho detto che 'l poema di più azioni sono molti poemi, e innanzi dissi che l'*Innamorato* e 'l *Furioso* erano un sol poema, non si noti contrarietà nella mia opinione, peroché qui intendo la voce esattamente secondo il suo proprio e vero significato, e ivi la presi come comunemente s'usa: un sol poema, cioè una sola composizion d'azioni; come si direbbe, una sola istoria. Da queste ragioni mosso per aventura Aristotele, o da altre ch'egli vide e a me non sovvengono, determinò che la favola del poema una esser dovesse; la qual determinazione fu come buona accettata da Orazio nella *Poetica*, là dove egli disse: «Ciò che si tratta, sia semplice e uno». A questa determinazione varii con varie ragioni hanno ripugnato, escludendo da que' poemi eroici che romanzi si chiamano l'unità della favola, non solo come non necessaria, ma come dannosa eziandio. Ma non voglio referir già tutto ciò ch'intorno a questa materia è detto da loro, perché alcune cose si leggono in alcuni assai leggiere e puerili e indegne totalmente di risposta. Solo addurrò quelle ragioni che con maggior sembianza di verità questa opinione confermano, le quali in somma a quattro si riducono, e sono queste.

Il romanzo (così chiamano il *Furioso* e gli altri simili) è spezie di poesia diversa dalla epopeia e non conosciuta da Aristotele; per questo non è obligata a quelle regole che dà Aristotele della epopeia. E se dice Aristotele che l'unità della favola è necessaria nell'epopeia, non dice però che si convenga a questa poesia di romanzi, ch'è di natura non conosciuta da lui. Aggiungono la seconda ragione, ed è tale. Ogni lingua ha dalla natura alcune condizioni proprie e naturali di lei, ch'a gli altri idiomi per nissun modo convengono; il che apparirà manifesto a chi andrà minutamente considerando quante cose nella greca favella hanno grazia ed energia mirabile che nella latina poi fredde e insipide se ne restano, e quante ve ne sono, ch'avendo forza e virtù grandissima nella latina, suonano male nella toscana. Ma fra l'altre condizioni che porta seco la nostra favella italiana, una n'è questa, cioè la moltitudine delle azioni; e sì come a' Greci e Latini disconvenevole sarebbe la moltitudine delle azioni, così a' Toscani l'unità della favola non si conviene. Oltra di ciò, quelle poesie sono migliori

che dall'uso sono più approvate, appo il quale è l'arbitrio e la podestà così sovra la poesia come sovra l'altre cose ; e ciò testifica Orazio ove dice :

penes quem et ius et norma loquendi.

Ma questa maniera di poesia che romanzo si chiama, è più approvata dall'uso ; migliore dunque deve essere giudicata. Ultimamente così concludono : quello è più perfetto poema che meglio asseguisce il fine della poesia ; ma molto meglio e più facilmente è asseguito dal romanzo che dalla epopeia, cioè dalla moltitudine che dalla unità delle azioni ; si deve dunque il romanzo all'epopeia preporre. Ma che 'l romanzo meglio conseguisca il fine è così noto che non vi fa quasi mestiero prova alcuna, peroché, essendo il fine della poesia il dilettare, maggior diletto ci recano i poemi di più favole che d'una sola, come l'esperienza ci dimostra.

Questi sono i fondamenti sovra i quali si sostiene l'opinione di coloro che la moltitudine delle azioni hanno giudicata ne' romanzi convenevole : saldi e certi veramente, ma non però tanto che dalle machine della ragione non possano esser espugnati (se pur la ragione sta dalla parte contraria, come a me giova di credere) ; contra i quali la debolezza del mio ingegno, in questa ragione confidato, non restarò d'adoperare.

Ma vegnamo al primo fondamento, ove si dice : è il romanzo spezie distinta dall'epopeia, non conosciuta da Aristotele ; per questo non deve cadere sotto quelle regole alle quali egli obliga l'epopeia. Se il romanzo è spezie distinta dall'epopeia, chiara cosa è che per qualche differenza essenziale è distinto, perché le differenze accidentali non possono fare diversità di spezie ; ma non trovandosi fra il romanzo e l'epopeia differenza alcuna specifica, ne segue chiaramente che distinzione alcuna di spezie fra loro non si trovi. Che non si trovi fra loro differenza alcuna essenziale, a ciascuno agevolmente può esser manifesto. Tre solamente sono le differenze essenziali nella poesia, dalle quali, quasi da varii fonti, varii e distinti poemi derivano ; e sono, come nel precedente discorso dicemmo, la diversità delle cose imitate, la diversità della maniera

d'imitare, e la diversità de gli istromenti co' quali s'imita. Per queste sole gli epici, i comici, i tragici, i ditirambici, gli auletici e citaristi sono differenti ; da queste nascerebbe la diversità della spezie fra 'l romanzo e l'epopeia, s'alcuna ve ne fosse. Imita il romanzo e l'epopeia le medesime azioni, imita co 'l medesimo modo, imita con gli stessi istrumenti ; sono dunque della medesima spezie. Imita il romanzo e l'epopeia le medesime azioni, cioè l'illustri ; né solo è fra loro quella convenienza, d'imitar l'illustri in genere, ch'è fra l'epico e 'l tragico, ma ancora una più particolare e più stretta affinità d'imitare il medesimo illustre : quello, dico, che non è fondato sovra la grandezza de' fatti orribili e compassionevoli, ma sovra le generose e magnanime azioni degli eroi, quello illustre, dico, che si determina ⟨non⟩ con le persone di mezzo fra 'l vizio e la virtù, ma le valorose in supremo grado di eccellenza ; la qual convenienza d'imitare il medesimo illustre chiaramente si vede fra' nostri romanzi e gli epici de' Latini e de' Greci. Imita il romanzo e l'epopeia con l'istessa maniera : nell'uno e nell'altro poema vi appare la persona del poeta ; vi si narrano le cose, non si rappresentano ; né ha per fine la scena e l'azioni de gli istrioni, come la tragedia e la comedia. Imitano co' medesimi istrumenti : l'uno e l'altro usa il verso nudo, non servendosi mai né del ritmo né della armonia, che sono del tragico e del comico.

Dalla convenienza, dunque, delle azioni imitate e degli istrumenti e del modo d'imitare si conclude essere la medesima spezie di poesia quella ch'epica vien detta e quella che romanzo si chiama. Onde poi questo nome di romanzo sia derivato, varie sono l'opinioni, ch'ora non fa mestieri di raccontare, ma non è inconveniente che sotto la medesima spezie alcuni poemi si trovino diversi per diversità accidentali, i quali con diverso nome siano chiamati ; sì come fra le comedie, altre sono state dette statarie, altre * * *, altre dal sago, altre dalla toga prendevano il nome, ma tutte però convenivano ne' precetti e nelle regole essenziali della comedia, come questo dell'unità. Se dunque il romanzo e l'epopeia sono d'una medesima spezie, a gli oblighi delle stesse regole devono essere ristretti, massimamente di quelle regole parlando che non

solo in ogni poema eroico, ma in ogni poema assolutamente sono necessarie. Tale è l'unità della favola, la quale Aristotele in ogni spezie di poema ricerca, non più nell'eroico che nel tragico o nel comico ; onde, quando anco fosse vero ciò che si dice, che 'l romanzo non fosse poema epico, non però ne seguirebbe che l'unità della favola non fosse in lui, secondo il parer d'Aristotele, necessaria. Ma che ciò non sia vero, a bastanza mi pare dimostrato : ché se pur volevano affermare che 'l romanzo è spezie distinta dall'epopeia, conveniva lor dimostrare ch'Aristotele è manco e diffettoso nell'assegnare le differenze. E chi ben considera quelle differenze dalle quali par che proceda diversità di spezie fra 'l romanzo e l'epopeia, sono in guisa accidentali che più accidentale non è nell'uomo l'esser essercitato nel corso e nella palestra, o saper l'arte dello schermo. Tale è quella che l'argomento del romanzo sia finto, e quello dell'epopeia tolto dalla istoria ; che se questa fosse differenza specifica, necessariamente sarebbono diversi di spezie tutti que' poemi fra' quali questa differenza si ritrovasse. Diversi dunque di spezie sarebbono il *Fior* d'Agatone e l'*Edippo* di Sofocle, e in somma quelle tragedie il cui argomento fosse finto, da quelle che l'avessero dall'istoria ; e, secondo la ragione usata da loro, la tragedia d'argomento finto non avrebbe l'obligo di quelle medesime regole che ha la tragedia d'argomento vero. Onde né l'unità della favola sarebbe in lei necessaria, né 'l movere il terrore e la compassione sarebbe il suo fine. Ma questo, senza alcun dubbio, è inconveniente ; inconveniente dunque sarebbe ancora che la finzione o verità dell'argomento fosse differenza specifica.

Del medesimo valore sono l'altre differenze ch'assegnano, e co' fondamenti dell'istessa ragione si possono confutare. E perché molti hanno creduto che 'l romanzo sia spezie di poesia non conosciuta da Aristotele, non voglio tacer questo : che spezie di poesia non è oggi in uso, né fu in uso negli antichi tempi, né per un lungo volger di secoli di novo sorgerà, nella cui cognizione non si debba credere che penetrasse Aristotele con quella medesima acutezza d'ingegno con la quale tutte le cose, ch'in questa gran machina Dio e la natura rinchiuse, sotto dieci capi dispose, e con la quale, tanti e sì varii sillogismi ad alcune poche forme riducendo, breve e per-

fetta arte ne compose, sì che quella arte incognita a gli antichi filosofi, se non quanto naturalmente ciascun ne participa, da lui solo e 'l primo principio e l'ultima perfezione riconosce. Vide Aristotele che la natura della poesia non era altro che imitare; vide conseguentemente che la diversità delle sue spezie non poteva in lei altronde derivare che da qualche diversità di questa imitazione, e che questa varietà solo in tre guise potea nascere: o dalle cose, o dal modo, o da gli istromenti. Vide dunque quante potevano essere le differenze essenziali della poesia, e, avendo viste le differenze, vide in conseguenza quante potevano essere le sue spezie; perché, essendo determinate le differenze che costituiscono le spezie, determinate conviene che sian le spezie, e tante solamente quanti sono i modi ne' quali possono congiungersi (o combinare, come si dice) le differenze.

Era la seconda ragione ch'ogni lingua ha alcune particolari proprietà, e che la moltitudine delle azioni è propria de' poemi toscani, come è l'unità de' latini e de' greci. Non nego io che ciascuno idioma non abbia alcune cose proprie di lui, peroché alcune elocuzioni veggiamo così proprie d'una lingua che 'n altra favella dicevolmente non possono esser trasportate. È la lingua greca molto atta alla espressione d'ogni minuta cosa; a questa istessa espressione inetta è la latina, ma molto più capace di grandezza e di maestà; e la nostra lingua toscana, se bene con egual suono nella descrizione delle guerre non ci riempie gli orecchi, con maggior dolcezza nondimeno nel trattare le passioni amorose ce le lusinga. Quello dunque ch'è proprio d'una lingua, o è frasi ed elocuzione, e ciò nulla importa al nostro proposito, parlando noi d'azioni e non di parole, o pur diremo proprio d'una lingua quelle materie le quali meglio da lei che da altra sono trattate, come è la guerra dalla latina e l'amore dalla toscana. Ma chiara cosa è che, se la toscana favella sarà atta ad esprimere molti accidenti amorosi, sarà parimente atta ad esprimerne uno; e se la lingua latina sarà disposta a trattare un successo di guerra, sarà parimente disposta a trattarne molti; sì ch'io per me non posso conoscere la cagione che l'unità dell'azioni sia propria de' latini poemi e la moltitudine de' vulgari. Né per aventura cagione alcuna se

ne può rendere: ché se essi a me diranno per qual cagione le materie della guerra sono stimate più proprie della latina, e l'amorose della toscana, risponderei che ciò si dice avvenire per le molte consonanti della latina e per la lunghezza del suo essametro, più atte allo strepito delle armi e alla guerra, e per le vocali della toscana e per l'armonia delle rime, più convenevole alla piacevolezza de gli affetti amorosi; ma non però queste materie sono in guisa proprie di questi idiomi che l'armi nella toscana e gli amori nella latina non possano convenevolmente esserci espresse da eccellente poeta. Concludendo dunque dico che, se ben è vero ch'ogni lingua abbia le sue proprietà, è detto nondimeno senza ragione alcuna che la moltitudine delle azioni sia propria de' vulgari poemi, e l'unità de' latini e de' greci.

Né più malagevole è il rispondere alla ragione la quale era che quelle poesie sono più eccellenti che più sono dall'uso approvate; onde più eccellente è il romanzo dell'epopeia, essendo più dall'uso approvato. A questa ragione volendo io contradire, conviene che, per maggior intelligenza e chiarezza della verità, derivi da più alto principio il mio ragionamento.

Ci ha alcune cose che 'n sua natura non sono né buone né ree, ma, dependendo dall'uso, buone e ree sono secondo che l'uso le determina. Tale è il vestire, che tanto è lodevole quanto dalla consuetudine viene accettato; tale è il parlare, e perciò fu convenevolmente risposto a colui: « Vivi come vissero gli uomini antichi, e parla come oggidì si ragiona ». Di qui avviene che molte parole, che già scelte e pellegrine furono, or, trite dalle bocche de gli uomini, comuni, vili e popolaresche sono divenute; molte all'incontra, che prima come barbare e orride erano schivate, or come vaghe e cittadine si ricevono; molte ne invecchiano, molte ne muoiono, e ne nascono e ne nasceranno molte altre, come piace all'uso, che con pieno e libero arbitrio le governa; e questa mutazion delle voci fu con la comparazion delle foglie mirabilmente espressa da Orazio:

> Ut silvae foliis pronos mutantur in annos,
> prima cadunt, ita verborum vetus interit aetas,
> et iuvenum ritu florent modo nata vigentque.

E soggionge:

> Multa renascentur quae iam cecidere, cadentque
> quae nunc sunt in honore vocabula, si volet usus,
> quem penes arbitrium est et ius et norma loquendi.

Da questa ragione concludono i peripatetici, contra quello che alcuni filosofi credettero, che le parole non siano opere dalla natura composte, né più in lor natura una cosa ch'un'altra significhino (ché se tali fossero, dall'uso non dependerebbono), ma che siano fattura de gli uomini, nulla per se stesse dinotanti, onde, come a lor piace, può or questo or quel concetto esser da esse significato; e non avendo bruttezza o bellezza alcuna che sia lor propria e naturale, belle e brutte paiono secondo l'uso le giudica; il quale mutabilissimo essendo, necessario è che mutabili siano tutte le cose che da lui dependono. Tali in somma sono non solo il vestire e 'l parlare, ma tutte quelle che, con un nome comune, usanze si chiamano. Queste, come il lor nome dimostra, dalla consuetudine al biasimo e alla lode sono determinate. E sotto questa considerazione caggiono molte di quelle opposizioni che si fanno ad Omero intorno al decoro delle persone, come alcuni dicono, mal conosciuto da lui.

Alcune altre cose si ritrovano poi, che tali determinatamente sono in sua natura; cioè o buone o ree sono per se stesse, e non ha l'uso sovra loro imperio o auttorità nissuna. Di questa sorte è il vizio e la virtù: per se stesso è malvagio il vizio, per se stessa è onesta la virtù, e l'opere virtuose e viziose sono per se stesse e lodevoli e degne di biasimo. E quel che per se stesso è tale, perché il mondo e i costumi si variino, sempre nondimeno sarà tale; né s'una volta meritò lode colui che refiutò l'oro de' Sanniti, o colui che «legò sé vivo, e 'l padre morto sciolse», di queste azioni lor sarà mai, per volger di secoli, biasimo attribuito. Di questa sorte sono parimente l'opere della natura, di maniera che quel ch'una volta fu eccellente, malgrado della instabilità dell'uso, sarà sempre eccellente. È la natura stabilissima nelle sue operazioni, e procede sempre con un tenore certo e perpetuo (se non quanto per difetto e incostanza della materia si vede talor variare), per-

ché, guidata da un lume e da una scorta infallibile, riguarda sempre il buono e 'l perfetto ; ed essendo il buono e 'l perfetto sempre il medesimo, conviene che 'l suo modo di operare sia sempre il medesimo. Opera della natura è la bellezza, la qual consistendo in certa proporzion di membra con grandezza convenevole e con vaga soavità di colori, queste condizioni, che belle per se stesse una volta furono, belle sempre saranno, né potrebbe l'uso fare ch'altrimente paressero ; sì come all'incontra non può far l'uso sì che belli paiano i capi aguzzi o i gosi fra quelle nazioni ove sì fatte qualità nella maggior parte degli uomini si veggiono. Ma tali in se stesse essendo l'opere della natura, tali in se stesse conviene che siano l'opere di quell'arte che, senza alcun mezzo, della natura è imitatrice. E per fermarsi su l'essempio dato, se la proporzion delle membra per se stessa è bella, questa medesima, imitata dal pittore e da lo scultore, per se stessa sarà bella ; e se lodevole è il naturale, lodevole sarà sempre l'artificioso che dal naturale depende. Di qui avviene che quelle statue di Prassitele o di Fidia che salve dalla malignità de' tempi ci sono restate, così belle paiono a i nostri uomini come belle a gli antichi soleano parere ; né il corso di tanti secoli o l'alterazione di tante usanze cosa alcuna ha potuto scemare della loro degnità.

Avendo io in questo modo distinto, facilmente a quella ragione si può rispondere nella quale si dice che più eccellenti sono quelle poesie che più approva l'uso ; perché ogni poesia è composta di parole e di cose. In quanto alle parole concedasi (poi che nulla rileva al nostro proposito) che quelle migliori siano che più dall'uso sono commendate, peroché in se stesse né belle sono né brutte, ma quali paiono, tali la consuetudine le fa parere ; onde le voci che appo il re Enzo e appo gli altri antichi dicitori furono in prezzo, suonano all'orecchie nostre un non so che di spiacevole. Le cose poi, che dall'usanza dependono, come la maniera dell'armeggiare, i modi dell'aventure, il rito de' sacrifici e de' conviti, le cerimonie, il decoro e la maestà delle persone, queste, dico, come piace all'usanza che oggi vive e che domina il mondo, si devono accomodare. Però disconvenevole sarebbe nella maestà de' nostri tempi ch'una figliola di re, insieme con le vergini sue

compagne, andasse a lavare i panni al fiume ; e questo in Nausicaa, introdotta da Omero, non era in que' tempi disconvenevole ; parimente che in cambio della giostra s'usasse il combatter su i carri, e molte altre cose simili, che per brevità trapasso. Però poco giudicioso in questa parte si mostrò il Trissino, ch'imitò in Omero quelle cose ancora che la mutazione de' costumi avea rendute men lodevoli. Ma quelle che immediatamente sovra la natura sono fondate, e che per se stesse sono buone e lodevoli, non hanno riguardo alcuno alla consuetudine, né la tirannide dell'uso sovra loro in parte alcuna si estende. Tale è l'unità della favola, che porta in sua natura bontà e perfezione nel poema, sì come in ogni secolo passato e futuro ha recato e recarà. Tali sono i costumi, non quelli che con nome d'usanze sono chiamati, ma quelli che nella natura hanno fisse le loro radici, de' quali parla Orazio in quei versi :

> Reddere qui voces iam scit puer et pede certo
> signat humum, gestit paribus colludere et iram
> colligit et ponit temere : mutatur in horas.

Intorno alla convenevolezza de' quali si spende quasi tutto il secondo della *Retorica* d'Aristotele. A questi costumi del fanciullo, del vecchio, del ricco, del potente, del povero e de l'ignobile, quel che in un secolo è convenevole, in ogni secolo è convenevole ; che se ciò non fosse, non n'avrebbe parlato Aristotele, peroch'egli di sole quelle cose fa profession di parlare che sotto l'arte possono cadere ; e l'arte essendo certa e determinata, non può comprendere sotto le sue regole ciò che, dependendo dalla instabilità dell'uso, è incerto e mutabile. Sì come anco non avrebbe ragionato dell'unità della favola, s'egli non avesse giudicata questa condizione essere in ogni secolo necessaria. Ma mentre vogliono alcuni nova arte sovra nuovo uso fondare, la natura dell'arte distruggono, e quella dell'uso mostrano di non conoscere.

Questa è, signor Scipione, la distinzione senza la quale non si può respondere a coloro che dimandassero quali poemi debbono esser più tosto imitati, o quelli de gli antichi epici o quelli de' moderni romanzatori ; perché in alcune cose a gli antichi, in alcune

a' moderni debbiamo assomigliarci. Questa distinzione, mal conosciuta dal vulgo, che suol più rimirare gli accidenti che la sostanza delle cose, è cagione ch'egli, veggendo poca convenevolezza di costumi e poca leggiadria d'invenzioni in que' poemi ne' quali la favola è una, crede che l'unità della favola sia parimente biasimevole. Questa medesima distinzione, mal conosciuta da alcuni dotti, gli indusse a lassar la piacevolezza delle aventure e delle cavallerie de' romanzi, e il decoro de' costumi moderni, e a prender da gli antichi, insieme con l'unità della favola, l'altre parti ancora che men care ci sono. Questa, ben conosciuta e ben usata, fia cagione che con diletto non meno de gli uomini vulgari che de gli intelligenti i precetti dell'arte siano osservati, prendendosi dall'un lato, con quella vaghezza d'invenzioni che ci rendono sì grati i romanzi, il decoro de' costumi, dall'altro, con l'unità della favola, la saldezza e 'l verisimile che ne' poemi d'Omero e di Virgilio si vede.

Resta l'ultima ragione, la qual era che, essendo il fine della poesia il diletto, quelle poesie sono più eccellenti che meglio questo fine conseguiscono ; ma meglio il conseguisce il romanzo che l'epopeia, come l'esperienza dimostra. Concedo io quel che vero stimo, e che molti negarebbono, cioè che 'l diletto sia il fine della poesia ; concedo parimente quel che l'esperienza ci dimostra, cioè che maggior diletto rechi a' nostri uomini il *Furioso* che l'*Italia liberata* o pur l'*Iliada* o l'*Odissea*. Ma nego però quel ch'è principale e che importa tutto nel nostro proposito, cioè che la moltitudine delle azioni sia più atta a dilettare che l'unità ; perché, se bene più diletta il *Furioso*, il qual molte favole contiene, che la *Italia liberata* o pur i poemi d'Omero, ch'una ne contengono, non avviene per rispetto della unità o della moltitudine, ma per due cagioni, le quali nulla rilevano nel nostro proposito. L'una, perché nel *Furioso* si leggono amori, cavallerie, venture e incanti, e in somma invenzioni più vaghe e più accomodate alle nostre orecchie che quelle del Trissino non sono ; le quali invenzion non sono più determinate alla moltitudine che alla unità, ma in questa e in quella si possono egualmente ritrovare. L'altra è perché nella convenevolezza delle usanze e nel decoro attribuito alle persone molto più eccellente si dimostra il *Furioso*. Queste cagioni sì come sono

accidentali alla moltitudine e all'unità della favola, e non in guisa proprie di quella che a questa non siano convenevoli, così anco non debbono concludere che più diletti la moltitudine che l'unità. Percioché, essendo la nostra umanità composta di nature assai fra loro diverse, è necessario che d'una istessa cosa sempre non si compiaccia, ma con la diversità procuri or all'una or all'altra delle sue parti sodisfare, una ragione sola, oltra le dette, si possono imaginare molto più propria delle altre : questa è la varietà, la quale, essendo in sua natura dilettevolissima, assai maggiore diranno che si trovi nella moltitudine che nella unità della favola. Né già io niego che la varietà non rechi piacere ; oltra che il negar ciò sarebbe un contradire alla esperienza de' sentimenti, veggendo noi che quelle cose ancora che per se stesse sono spiacevoli, per la varietà nondimeno care ci divengono, e che la vista de' deserti e l'orrore e la rigidezza delle alpi ci piace doppo l'amenità de' laghi e de' giardini. Dico bene che la varietà è lodevole sino a quel termine che non passi in confusione, e che sino a questo termine è tanto quasi capace di varietà l'unità quanto la moltitudine delle favole ; la qual varietà, se tale non si vede in poema d'una azione, si dee credere che sia più tosto imperizia dell'artefice che difetto dell'arte ; i quali, per iscusare forse la loro insofficienza, questa lor propria colpa all'arte attribuiscono.

Non era per aventura così necessaria questa varietà a' tempi di Virgilio e d'Omero, essendo gli uomini di quel secolo di gusto non così isvogliato ; però non tanto v'attesero, benché maggiore nondimeno in Virgilio che in Omero si ritrovi. Necessariissima era a' nostri tempi, e perciò dovea il Trissino co' sapori di questa varietà condire il suo poema, se voleva che da questi gusti sì delicati non fosse schivato ; e se non tentò d'introdurlavi, o non conobbe il bisogno, o il disperò come impossibile. Io per me e necessaria nel poema eroico la stimo, e possibile a conseguire ; peroché, sì come in questo mirabile magisterio di Dio, che mondo si chiama, e 'l cielo si vede sparso o distinto di tanta varietà di stelle, e, discendendo poi giuso di mano in mano, l'aria e 'l mare pieni d'uccelli e di pesci, e la terra albergatrice di tanti animali così feroci come mansueti, nella quale e ruscelli e fonti e laghi

e prati e campagne e selve e monti si trovano, e qui frutti e fiori, là ghiacci e nevi, qui abitazioni e culture, là solitudini e orrori; con tutto ciò uno è il mondo che tante e sì diverse cose nel suo grembo rinchiude, una la forma e l'essenza sua, uno il nodo dal quale sono le sue parti con discorde concordia insieme congiunte e collegate; e non mancando nulla in lui, nulla però vi è di soverchio o di non necessario; così parimente giudico che da eccellente poeta (il quale non per altro divino è detto se non perché, al supremo Artefice nelle sue operazioni assomigliandosi, della sua divinità viene a participare) un poema formar si possa nel quale, quasi in un picciolo mondo, qui si leggano ordinanze d'esserciti, qui battaglie terrestri e navali, qui espugnazioni di città, scaramucce e duelli, qui giostre, qui descrizioni di fame e di sete, qui tempeste, qui incendii, qui prodigii; là si trovino concilii celesti e infernali, là si veggiano sedizioni, là discordie, là errori, là venture, là incanti, là opere di crudeltà, di audacia, di cortesia, di generosità, là avvenimenti d'amore or felici, or infelici, or lieti, or compassionevoli; ma che nondimeno uno sia il poema che tanta varietà di materie contegna, una la forma e la favola sua, e che tutte queste cose siano di maniera composte che l'una l'altra riguardi, l'una all'altra corrisponda, l'una dall'altra o necessariamente o verisimilmente dependa, sì che una sola parte o tolta via o mutata di sito, il tutto ruini.

Questa varietà sì fatta tanto sarà più lodevole quanto recarà seco più di difficultà, peroché è assai agevol cosa e di nissuna industria il far che 'n molte e separate azioni nasca gran varietà d'accidenti; ma che la stessa varietà in una sola azione si trovi, *hoc opus, hic labor est.* In quella che dalla moltitudine delle favole per se stessa nasce, arte o ingegno alcuno del poeta non si conosce, e può essere a' dotti e a gli indotti comune; questa totalmente dall'artificio del poeta depende e, come intrinseca a lui, da lui solo si riconosce, né può da mediocre ingegno essere asseguita. Quella in somma tanto meno dilettarà quanto sarà più confusa e meno intelligibile; questa per l'ordine e per la legatura delle sue parti, non solo sarà più chiara e più distinta, ma molto più portarà di novità e di meraviglia. Una dunque deve esser la favola e la forma, come

in ogni altro poema così in quelli che trattano l'armi e gli amori degli eroi e de' cavallieri erranti, e che con nome comune poemi eroici si chiamano. Ma una si dice la forma in più maniere. Una si dice la forma de gli elementi, la quale è semplicissima, e di semplice virtù e di semplice operazione; una si dice parimente la forma delle piante e de gli animali: questa mista e composta risulta dalle forme de gli elementi insieme raccolte e rintuzzate e alterate, della virtù e della qualità di ciascuna di loro participando. Così ancora nella poesia alcune forme semplici, alcune composte si trovano. Semplici sono le favole di quelle tragedie nelle quali non è né agnizione, né mutamento di fortuna felice in misera, o al contrario; composte quelle nelle quali le agnizioni e i mutamenti di fortuna si ritrovano. Composta è la favola dell'epico non solo in questa guisa, ma in un altro modo ancora, che porta seco maggior mistione.

Ma accioché questi termini siano meglio intesi, e la materia più si faciliti, più copiosamente questa parte trattarò. È la favola (s'ad Aristotele crediamo) la serie e la composizion delle cose imitate; questa, sì come è la principalissima parte qualitativa del poema, così ha alcune parti che di lei sono qualitative, le quali tre sono: la peripezia, che mutazion di fortuna si può chiamare, l'agnizione, che riconoscimento si può dire, e la perturbazione, che può fra' Toscani ancora questo nome ritenere. È la mutazion di fortuna nella favola quando in essa si vede ch'alcun di felicità caggia in miseria, come d'Edippo avviene, o di miseria passi in felicità, come di Elettra. Riconoscimento è, come suona il suo nome stesso, un trapasso dall'ignoranza alla conoscenza; o sia semplice, qual è quello d'Ulisse, o reciproco, qual fu tra Ifigenia e Oreste; il qual trapasso di loro felicità od infelicità sia cagione. Perturbazione è una azione dolorosa e piena d'affanno: come sono le morti, i tormenti, le ferite e l'altre cose di simil maniera, le quali commovano i gridi e i lamenti delle persone introdotte. Di questa ci porgerà essempio l'ultimo libro dell'*Iliade*, ove da Priamo, da Ecuba e da Andromache con lunghissima e flebilissima querela è pianta e lamentata la morte di Ettorre.

Stante il fatto di questa maniera, semplici saranno quelle

favole che dello scambiamento di fortuna e del riconoscimento sono prive e, co 'l medesimo tenore procedendo, senza alterazione alcuna son condotte al lor fine. Doppie son quelle le quali hanno la mutazion di fortuna e 'l riconoscimento, o almeno la prima di queste parti ; sì come anco patetiche o affettuose quelle si dicono nelle quali è la perturbazione, che fu posta per la terza parte della favola ; e quell'all'incontra, le quali, mancando di questa perturbazione, versano intorno all'espression del costume, dilettando più tosto coll'insegnare che co 'l movere, morali o morate vengono dette. Sì che quattro sono i generi, o le maniere che vogliamo dirle, di favole : il semplice, il composto, l'affettuoso e 'l morato. Semplice e affettuosa è l'*Iliade*, composta e morata l'*Odissea*. In tutte queste maniere però l'unità si richiede ; ma l'unità della favola semplice è semplice unità, l'unità della favola composta è composta unità. Ma in un altro modo ancor s'intende la favola del poema esser composta. Composta si dice, ancora che non abbia riconoscimento o mutazione di fortuna, quando ella contegna in sé cose di diversa natura, cioè guerre, amori, incanti e venture, avvenimenti or felici e or infelici, che or portano seco terrore e misericordia, or vaghezza e giocondità ; e da questa diversità di nature ella mista ne risulta ; ma questa mistione è molto diversa dalla prima, e si può trovare in quelle favole ancora che sono semplici, cioè che non hanno né mutazione né riconoscimento.

Di questa seconda maniera intese Aristotele quando, disputando qual dovesse esser preposto di degnità, o 'l poema tragico o l'epico, disse molto più semplici esser le favole della tragedia che quelle dell'epopeia ; e che di ciò è segno che d'una sola epopeia si possono trarre gli argomenti di molte tragedie. Questa maniera di composizione così è biasimevole nella tragedia come in lei è lodevole quell'altra che nasce dalla peripezia e dalla agnizione ; peroché, se ben la tragedia ama molto la sùbita e inopinata mutazion delle cose, le desidera nondimeno semplici e uniformi, e schiva la varietà degli episodii. Quella medesima ch'è biasimevole nella tragedia, è a mio giudicio lodevolissima nell'epico, e molto più necessaria che quell'altra che deriva dal riconoscimento o dalla

mutazion di fortuna. E per questo anco la moltitudine e la diversità degli episodii è seguita dall'epico ; e se Aristotele biasima le favole episodiche, o le biasima nelle tragedie solamente, o per favole episodiche non intende quelle nelle quali siano molti e vari episodii, ma quelle nelle quali questi episodii sono interseriti fuor del verisimile e male congiunti con la favola e fra loro medesimi, e in somma vani e oziosi e nulla operanti al fine principal della favola ; perché la varietà de gli episodii in tanto è lodevole in quanto non corrompe l'unità della favola, né genera in lei confusione. Io parlo di quell'unità ch'è mista, non di quella ch'è simplice e uniforme e nel poema eroico poco convenevole.

Ma l'ordine è forse, e la materia ricerca, che nel seguente discorso si tratti con qual arte il poeta introduca nell'unità della favola questa varietà così piacevole e così desiderata da coloro che gli orecchi alle venture de' nostri romanzatori hanno assuefatti.

DISCORSO TERZO

Avendosi a trattare dell'elocuzione, si tratterà per conseguenza dello stile, perché, non essendo quella altro che accoppiamento di parole, e non essend'altro le parole che imagini e imitatrici de' concetti, ché seguono la natura loro, si viene per forza a trattare dello stile, non essendo quello altro che quel composto che risulta da' concetti e dalle voci.

Tre sono le forme de' stili : magnifica o sublime, mediocre e umile ; delle quali la prima è convenevole al poema eroico per due ragioni : prima, perché le cose altissime, che si piglia a trattare l'epico, devono con altissimo stile essere trattate ; seconda, perché ogni parte opera a quel fine che opera il suo tutto ; ma lo stile è parte del poema epico ; adunque lo stile opera a quel fine che opera il poema epico, il quale, come s'è detto, ha per fine la meraviglia, la quale nasce solo dalle cose sublimi e magnifiche.

Il magnifico, dunque, conviene al poema epico come suo proprio : dico suo proprio perché, avendo ad usare anco gli altri secondo l'occorrenze e le materie, come accuratissimamente si vede in Virgilio, questo nondimeno è quello che prevale ; come la terra in questi nostri corpi, composti nondimeno di tutti i quattro <elementi>. Lo stile del Trissino, per signoreggiare per tutto il dimesso, dimesso potrà esser detto ; quello dell'Ariosto, per la medesima ragione, mediocre. È da avvertire che, sì come ogni virtude ha qualche vizio vicino a lei che l'assomiglia e che spesso virtude vien nominato, così ogni forma di stile ha prossimo il vizioso, nel quale spesso incorre chi bene non avvertisce. Ha il

magnifico il gonfio, il temperato lo snervato o secco, l'umile il vile o plebeo. Il magnifico, il temperato e l'umile dell'eroico non è il medesimo co 'l magnifico, temperato e umile de gli altri poemi; anzi, sì come gli altri poemi sono di spezie differenti da questo, così ancora gli stili sono di spezie differenti da gli altri. Però, avvenga che l'umile alcuna volta nell'eroico sia dicevole, non vi si converrà però l'umile che è proprio del comico, come fece l'Ariosto quando disse:

> Ch'a dire il vero, egli ci avea la gola;
> . . . .
> e riputata avria cortesia sciocca,
> per darla altrui, levarsela di bocca;

e in quegli altri:

> E dicea il ver; ch'era viltade espressa,
> conveniente ad uom fatto di stucco,
> . . . .
> che tutta via stesse a parlar con essa,
> tenendo l'ali basse come il cucco.

Parlari, per dire il vero, troppo popolareschi sono quelli, e questi inclinati alla bassezza comica per la disonesta cosa che si rappresenta, disconvenevole sempre all'eroico. E anco:

> e fe' raccorre al suo destrier le penne,
> ma non a tal che più l'avea distese.
> Del destrier sceso, a pena si ritenne
> di salir altri.

E benché sia più convenevolezza tra il lirico e l'epico, nondimeno troppo inclinò alla mediocrità lirica in quelli:

> La verginella è simile alla rosa etc.

Lo stile eroico è in mezzo quasi fra la semplice gravità del tragico e la fiorita vaghezza del lirico, e avanza l'una e l'altra nello splendore d'una meravigliosa maestà; ma la maestà sua di questa è meno ornata, di quella men propria. Non è disconvenevole nondimeno al poeta epico ch'uscendo da' termini di quella sua illustre

magnificenza, talora pieghi lo stile verso la semplicità del tragico, il che fa più sovente, talora verso le lascivie del lirico, il che fa più di rado, come dichiarando seguito.

Lo stile della tragedia, se ben contiene anch'ella avvenimenti illustri e persone reali, per due cagioni deve essere e più proprio e meno magnifico che quello dell'epopeia non è: l'una, perché tratta materie assai più affettuose che quelle dell'epopeia non sono; e l'affetto richiede purità e semplicità di concetti, e proprietà d'elocuzioni, perché in tal guisa è verisimile che ragioni uno che è pieno d'affanno o di timore o di misericordia o d'altra simile perturbazione; e oltra che i soverchi lumi e ornamenti di stile non solo adombrano, ma impediscono e ammorzano l'affetto. L'altra cagione è che nella tragedia non parla mai il poeta, ma sempre coloro che sono introdotti agenti e operanti; e a questi tali si deve attribuire una maniera di parlare ch'assomigli alla favola ordinaria, acciò che l'imitazione riesca più verisimile. Al poeta all'incontro, quando ragiona in sua persona, sì come colui che crediamo essere pieno di deità e rapito da divino furore sovra se stesso, molto sovra l'uso comune e quasi con un'altra mente e con un'altra lingua gli si concede a pensare e a favellare.

Lo stile del lirico poi, se bene non così magnifico come l'eroico, molto più deve essere fiorito e ornato; la qual forma di dire fiorita (come i retorici affermano) è propria della mediocrità. Fiorito deve essere lo stile del lirico e perché più spesso appare la persona del poeta, e perché le materie che si piglia a trattare per lo più sono ⟨oziose⟩, le quali, inornate di fiori e di scherzi, vili e abiette si rimarrebbono; onde se per avventura fosse la materia morata trattata con sentenze, sarà di minor ornamento contenta.

Dichiarato adunque e perché fiorito lo stile del lirico, e perché puro e semplice quello del tragico, l'epico vedrà che, trattando materie patetiche o morali, si deve accostare alla proprietà e semplicità tragica; ma, parlando in persona propria o trattando materie oziose, s'avvicini alla vaghezza lirica; ma né questo né quello sì che abbandoni a fatto la grandezza e magnificenza sua propria. Questa varietà di stili deve essere usata, ma non sì che si muti lo stile non mutandosi le materie; ché saria imperfezione grandissima.

Come questa magnificenza s'acquisti e come umile o mediocre si possa formare

Può nascere la magnificenza da' concetti, dalle parole e dalle composizioni delle parole ; e da queste tre parti risulta lo stile e quelle tre forme le quali dicemmo. Concetti non sono altro che imagini delle cose ; le quali imagini non hanno soda e reale consistenza in se stesse come le cose, ma nell'animo nostro hanno un certo loro essere imperfetto, e quivi dall'imaginazione sono formate e figurate. La magnificenza de' concetti sarà se si trattarà di cose grandi, come di Dio, del mondo, de gli eroi, di battaglie terrestri, navali, e simili. Per isprimere questa grandezza accommodate saranno quelle figure di sentenze le quali o fanno parer grandi le cose con le circonstanze, come l'ampliazione o le iperboli, che alzano la cosa sopra il vero ; o la reticenza che, accennando la cosa e poi tacendola, maggiore la lascia all'imaginazione ; o la prosopopeia che con la fizion di persone d'auttorità e riverenza dà auttorità e riverenza alla cosa ; e altre simili che non caggiono così di leggieri nelle menti degli uomini ordinarii e che sono atte ad indurvi la meraviglia. Percioché così proprio del magnifico dicitore è il commover e il rapire gli animi, come dell'umile l'insegnare, e del temperato il dilettare, ancora che e nell'essere mosso e nell'esser insegnato trovi il lettore qualche diletto. Sarà sublime l'elocuzione se le parole saranno non comuni, ma peregrine e dall'uso popolare lontane.

Le parole o sono semplici o sono composte : semplici sono quelle che di voci significanti non son composte ; composte quelle che di due significanti, o d'una sì e d'altra no, son composte. E queste sono o proprie, o straniere, o traslate, o d'ornamento, o finte, o allungate, o scorciate, o alterate. Proprie sono quelle che signoreggiano la cosa e che sono usate comunemente da tutti gli abitatori del paese ; straniere quelle che appo altra nazione sono in uso ; e possono le medesime parole essere e proprie e straniere in rispetto di varie nazioni : *chero*, naturale a gli Spagnuoli, straniero a noi. Traslazione è imposizione dell'altrui nome. Questa è

di quattro maniere: o dal genere alla spezie, o dalla spezie al genere, o dalla spezie alla spezie, o per proporzione. Dal genere alla spezie se daremo il nome di bestia al cavallo; dalla spezie al genere *quel che mille opre illustri* per un nome generale; dalla spezie alla spezie se diremo che 'l caval voli. Per proporzione sarà in questo modo: l'istessa proporzione che è fra 'l giorno e l'occaso, è fra la vita e la morte. Si potrà dunque dire che l'occaso sia la *morte del giorno*, come disse Dante:

che parea il giorno pianger che si more,

e che la morte sia l'*occaso della vita*, come:

La vita in su 'l mattin giunse a l'occaso.

Finta è quella parola che, non prima usata, dal poeta si forma: come *taratantara*, per esprimere e imitare quell'atto. Allungata è quella nella quale o la vocale si fa di breve lunga, come *simìle*, over s'aggiunge qualche sillaba, come *adiviene*. Accorciata, per le contrarie cagioni. Mutata sarà quella ove sarà mutata qualche lettera, come *despitto* in vece di *dispetto*.

Nasce il sublime e 'l peregrino nell'elocuzione dalle parole straniere, dalle traslate e da tutte quelle che proprie non seranno. Ma da questi stessi fonti ancora nasce l'oscurità, la quale tanto è da schivare quanto nell'eroico si ricerca, oltra la magnificenza, la chiarezza ancora. Però fa di mestieri di giudicio in accoppiare queste straniere con le proprie, sì che ne risulti un composto tutto chiaro, tutto sublime, niente oscuro, niente umile. Dovrà dunque sceglier quelle traslate che avranno più vicinanza con la propria; così le straniere, l'antiche e l'altre simili, e porle fra mezzo a proprie tali che niente del plebeio abbiano. La composizione delle parole non cape in questa nostra lingua; e anco dell'accorciare e allungare si deve ritrarre più che può. Avertiscasi, circa la metafora, che sono da schivare quelle parole che, translate, per necessità del proprio sono fatte plebee. E oltre di ciò, simili parole non siano transportate dalle minori alle maggiori, come dal suono della tromba al tuono, ma dalle maggiori alle minori, come

dare al suono della tromba il romore del tuono: ché questo dove mirabilmente inalza, quello altrettanto abbassa e fa vile.

Questo avvertimento si deve ancora avere nelle imagini o, vogliam dire, similitudini; le quali si fanno dalle metafore con l'aggiunta solo di una di queste particelle: *come*, *quasi*, *in guisa* e simili. Comparazione diventa l'imagine tratta in più lungo giro e in più membri; ed è conseglio de' retori che, ove ci pare troppo ardita la metafora, la debbiamo convertire in similitudine. Ma certo si deve lodare l'epico ardito in simili metafore, purché non trapassi il modo.

Le parole straniere devono essere tratte da quelle lingue che similitudine hanno con la nostra, come la provenzale, la francesa e la spagnola; a queste io aggiungo la latina, pure che a loro si dia la terminazione della favella toscana. Gli aggiunti propii del lirico sono convenevoli all'epico: questi, come poco necessari non usati dall'oratore, come grande ornamento ricevuti dal poeta, sono causa di grande magnificenza.

La composizione, che è la terza parte dello stile, avrà del magnifico se saranno lunghi i periodi e lunghi i membri de' quali il periodo è composto. E per questo la stanza è più capace di questo eroico che 'l terzetto. S'accresce la magnificenza con l'asprezza, la quale nasce da concorso di vocali, da rompimenti di versi, da pienezza di consonanti nelle rime, dallo accrescere il numero nel fine del verso, o con parole sensibili per vigore d'accenti o per pienezza di consonanti. Accresce medesimamente la frequenza delle copule che, come nervi, corrobori l'orazione. Il trasportare alcuna volta i verbi contro l'uso comune, benché di rado, porta nobiltà all'orazione.

Per non incorrere nel vizio del gonfio, schivi il magnifico dicitore certe minute diligenze, come di fare che membro a membro corrisponda, verbo a verbo, nome a nome; e non solo in quanto al numero, ma in quanto al senso. Schivi gli antiteti come:

tu veloce fanciullo, io vecchio e tardo;

ché tutte queste figure, ove si scopre l'affettazione, sono proprie della mediocrità, e sì come molto dilettano, così nulla movono.

La magnificenza dello stile nasce dalle sopradette cagioni ; e da queste stesse, usate fuor di tempo, o da altre somiglianti, nasce la gonfiezza, vizio sì prossimo alla magnificenza. La gonfiezza nasce da i concetti se quelli di troppo gran lunga eccederanno il vero : come che nel sasso lanciato dal Ciclope, mentre era per l'aria portato, vi pascevano suso le capre ; e simili. Nasce dalle parole la gonfiezza se si userà parole troppo peregrine o troppo antiche, epiteti non convenienti, metafore che abbiano troppo dell'ardito e dell'audace. Dalla composizione delle parole nascerà la tumidezza se la orazione non solo sarà numerosa, ma sopra modo numerosa, come in assai luoghi le prose del Boccaccio. Il gonfio è simile al glorioso, che de' beni che non ha si gloria, e di quelli che ha usa fuor di proposito. Per che lo stile, magnifico in materie grandi, tratto alle picciole, non più magnifico, ma gonfio sarà detto. Né è vero che la virtù dell'eloquenza, così oratoria come poetica, consista in dire magnificamente le cose picciole, se bene magnificamente Virgilio ci descrisse la republica dell'api ; ché solo per ischerzo lo fece ; ché nelle cose serie sempre si ricerca che le parole e la composizione di quelle rispondano a' concetti.

L'umiltà dello stile nasce dalle contrarie cagioni ; e prima : umile sarà il concetto se sarà quale a punto suol nascere ne gli animi de gli uomini ordinariamente, e non atto ad indurre meraviglia, ma più tosto all'insegnare accomodato. Umile sarà l'elocuzione se le parole saranno proprie, non peregrine, non nove, non straniere, poche translate, e quelle non con quell'ardire che al magnifico si conviene ; pochi epiteti, e più tosto necessarii che per ornamento. Umile sarà la composizione se brevi saranno i periodi e i membri, se l'orazione non avrà tante copule, ma facile se ne correrà secondo l'uso comune, senza trasportare nomi o verbi ; se i versi saranno senza rottura ; se le desinenze non saranno troppo scelte. Il vizio prossimo a questo è la bassezza. Questa sarà ne' concetti se quelli saranno troppo vili e abietti, e avranno dell'osceno e dello sporco. Bassa sarà l'elocuzione se le parole saranno di contado o popolaresche a fatto. Bassa la composizione se sarà sciolta d'ogni numero, e 'l verso languido a fatto, come :

poi vide Cleopatrà lussuriosa.

Lo stile mediocre è posto fra 'l magnifico e l'umile, e dell'uno e dell'altro partecipa. Questo non nasce dal mescolamento del magnifico e dell'umile che insieme si confondano, ma nasce o quando il sublime si rimette, o l'umile s'inalza. I concetti e l'elocuzioni di questa forma sono quelli che eccedono l'uso comune di ciascuno, ma non portan però tanto di forza e di nerbo quanto nella magnifica si richiede. E quello in che eccede particolarmente l'ordinario modo di favellare è la vaghezza negli essatti e fioriti ornamenti de' concetti e dell'elocuzioni, e nella dolcezza e soavità della composizione ; e tutte quelle figure d'una accurata e industriosa diligenza, le quali non ardisce di usare l'umile dicitore, né degna il magnifico, sono dal mediocre poste in opera. E allora incorre in quel vizio ch'alla lodevole mediocrità è vicino, quando che con la frequente affettazione di sì fatti ornamenti induce sazietà e fastidio. Non ha tanta forza di commover gli animi il mediocre stile quanto ha il magnifico, né con tanta evidenza il fa capace di ciò ch'egli narra, ma con un soave temperamento maggiormente diletta.

Stando che lo stile sia un instrumento co 'l quale imita il poeta quelle cose che d'imitare si ha proposte, necessaria è in lui l'energia, la quale sì con parole pone inanzi a gli occhi la cosa che pare altrui non di udirla, ma di vederla. E tanto più nell'epopeia è necessaria questa virtù che nella tragedia, quanto che quella è priva dell'aiuto e de gli istrioni e della scena. Nasce questa virtù da una accurata diligenza di descrivere la cosa minutamente, alla quale però è quasi inetta la nostra lingua ; benché in ciò Dante pare che avanzi quasi se stesso, in ciò degno forse d'esser agguagliato ad Omero, principalissimo in ciò in quanto comporta la lingua. Leggasi nel *Purgatorio* :

> Come le pecorelle escon del chiuso
> ad una, a due, a tre, e l'altre stanno
> timidette atterrando l'occhio e 'l muso ;
> e ciò che fa la prima, e l'altre fanno,
> addossandosi a lei, s'ella s'arresta,
> semplici e quete, e lo perché non sanno.

Nasce questa virtù quando, introdotto alcuno a parlare, gli si fa fare quei gesti che sono suoi proprii, come :

mi guardò un poco, e poi, quasi sdegnoso.

È necessaria questa diligente narrazione nelle parti patetiche, però-ché è principalissimo instrumento di mover l'affetto ; e di questo sia essempio tutto il ragionamento del conte Ugolino nell'*Inferno*. Nasce questa virtù ancora se, descrivendosi alcuno effetto, si descrive ancora quelle circonstanze che l'accompagnano, come, descrivendo il corso della nave, si dirà che l'onda rotta le mormora intorno. Quelle translazioni che mettono la cosa in atto portano seco questa espressione, massime quando è dalle animate alle inanimate, come :

insin che 'l ramo
vede alla terra tutte le sue spoglie ;

Ariosto :

In tanto fugge e si dilegua il lito ;

dire *la spada vindice, assetata di sangue, empia, crudele, temeraria*, e simile. Deriva molte volte l'energia da quelle parole che alla cosa che l'uom vuole esprimere sono naturali.

Che lo stile non nasca dal concetto, ma dalle voci, affermò Dante, e in tanto credette questa opinione esser vera che, per non essere la forma del sonetto atta alla magnificenza, spiegandosi in esso materie grandi, non dovevano essere spiegate magnificamente, ma con umiltà, secondo che è il componimento e la sua qualità. Incontro, i concetti sono il fine e per conseguenza la forma delle parole e delle voci. Ma la forma non deve essere ordinata in grazia della materia, né pendere da quella, anzi tutto il contrario ; adunque i concetti non devono pendere dalle parole, anzi tutto il contrario è vero, che le parole devono pendere da' concetti e prender legge da quelli. La prima si prova perché ad altro non diede a noi la natura il parlare se non perché significassimo altrui i concetti dell'animo. La seconda è pur troppo chiara. Seconda ragione : le imagini devono essere simili alla cosa imaginata e imitata ; ma le

parole sono imagini e imitatrici de' concetti, come dice Aristotele ; adunque le parole devono seguitare la natura de' concetti. La prima è assai chiara : ché troppo sconvenevole sarebbe fare una statua di Venere che non la grazia e venustà di Venere, ma la ferocità e robustezza di Marte ci rappresentasse. Terza ragione : se vorremo trovare parte alcuna nel lirico che risponda per proporzione alla favola de gli epici e de' tragici, niun'altra potremo dire che sia se non i concetti, perché, sì come gli affetti e i costumi si appoggiano su la favola, così nel lirico si appoggia su i concetti. Adunque, sì come in quelli l'anima e la forma loro è la favola, così diremo che la forma in questi lirici siano i concetti. È opinione de' buoni retori antichi che, subito che 'l concetto nasce, nasce con esso lui una sua proprietà naturale di parole e di numeri con la quale dovesse essere vestito ; il che se è così, come potrà mai essere che quel concetto, vestito d'altra forma, possa convenientemente apparere ? Né si potrà già mai fare, come disse il Falareo, che in virtù dell'elocuzione « Amore paia una Furia infernale ». Ché, per dirla, la qualità delle parole può bene accrescere e diminuire la apparenza del concetto, ma non affatto mutarla ; ché da due cose nasce ogni carattero di dire, cioè da' concetti e dall'elocuzione (per lasciare ora fuori il numero) ; e non è dubbio che maggiore non sia la virtù de' concetti, come di quelli da cui nasce la forma del dire, che dell'elocuzione. È ben vero che, quando d'altra qualità sono i concetti, d'altra le parole o l'elocuzione, ne nasce quella disconvenevolezza che si vederebbe in uomo di contado vestito di toga lunga da senatore.

Per ischivare adunque questa sconvenevolezza, non deve chi si piglia a trattare concetti grandi nel sonetto (poi che vi ha concesso questo, che è maggiore, negandogli poi quello che è minore), vestire quei concetti di umile elocuzione, come fece pur Dante. Incontro a questo che si è detto, che lo stile nasca da' concetti, si dice : se fosse vero questo, seguirebbe che, trattando il lirico i medesimi concetti che l'epico (come di Dio, degli eroi e simili), lo stile dell'uno e dell'altro fosse il medesimo ; ma questo ripugna alla verità, come appare ; adunque è falso etc. E si può anco aggiungere che, stando che le cose trattate dall'uno e dall'altro

siano le medesme, resta che sia l'elocuzione che faccia differenza di spezie tra l'una e l'altra sorte di poesia, e percioché da questa, e non da' concetti, nasca lo stile. Si risponde che grandissima differenza è tra le cose, tra i concetti e tra le parole. Cose sono quelle che sono fuori degli animi nostri, e che in se medesime consistono. I concetti sono imagini delle cose che nell'animo nostro ci formiamo variamente, secondo che varia è l'imaginazione degli uomini. Le voci, ultimamente, sono imagini delle imagini: cioè che siano quelle che per via dell'udito rappresentino all'animo nostro i concetti che sono ritratti dalle cose. Se adunque alcuno dirà: lo stile nasce da' concetti; i concetti sono i medesimi dell'eroico e del lirico; adunque il medesimo stile è dell'uno e dell'altro; negherò che l'uno e l'altro tratti i medesimi concetti, se bene alcuna volta trattano le medesime cose.

La materia del lirico non è determinata, perché, sì come l'oratore spazia per ogni materia a lui proposta con le sue ragioni probabili tratte da' luoghi comuni, così il lirico parimente tratta ogni materia che occorra a lui; ma ne tratta con alcuni concetti che sono suoi propri, non comuni al tragico e all'epico; e da questa varietà de' concetti deriva la varietà dello stile che è fra l'epico e 'l lirico. Né è vero che quello che constituisce la spezie della poesia lirica sia la dolcezza del numero, la sceltezza delle parole, la vaghezza e lo splendore dell'elocuzione, la pittura de' translati e dell'altre figure, ma è la soavità, la venustà e, per così dirla, la amenità de' concetti; dalle quali condizioni dependono poi quell'altre. E si vede in loro un non so che di ridente, di fiorito e di lascivo, che nell'eroico è disconvenevole, ed è naturale nel lirico. Veggio per essempio come, trattando l'epico e 'l lirico le medesime cose, usino diversi concetti; dalla quale diversità de' concetti ne nasce poi la diversità dello stile che fra loro si vede. Ci descrive Virgilio la bellezza d'una donna nella persona di Dido:

> regina ad templum, forma pulcherrima Dido,
> incessit magna iuvenum stipante caterva.
> Qualis in Eurotae ripis aut per iuga Cinthi
> exercet Diana choros etc.

Semplicissimo concetto è quello : *forma pulcherrima Dido* ; hanno alquanto di maggiore ornamento gli altri, ma non tanto che eccedano il decoro dell'eroico. Ma se questa medesima bellezza avesse a descrivere il Petrarca come lirico, non si contenterebbe già di questa purità di concetti, ma direbbe che la terra le ride d'intorno, che si gloria d'esser tocca da' suoi piedi, che l'erbe e i fiori desiderano d'esser calcati da lei, che 'l cielo percosso da' suoi raggi s'infiamma d'onestade, che si rallegra d'esser fatto sereno da gli occhi suoi, che 'l sole si specchia nel suo volto non trovando altrove paragone ; e inviterebbe insieme Amore che stesse insieme a contemplare la sua gloria. E da questa varietà di concetti che usasse il lirico, dependerebbe poi la varietà dello stile. Non avrebbe mai usato simili concetti l'epico, che con gran sua lode usa il lirico :

> qual fior cadea su 'l lembo,
> qual su le trecce bionde,
> ch'oro forbito e perle
> eran quel dì a vederle ;
> qual si posava in terra, e qual su l'onde ;
> qual con un vago errore
> girando parea dir : « Qui regna Amore ».

Onde è tassato l'Ariosto ch'usasse simili concetti nel suo *Furioso* troppo lirici, come :

> Amor che m'arde il cor, fa questo vento etc.

Ma veniamo al paragone, e vediamo come abbia lasciate scritte le medesime cose e 'l lirico toscano forse più eccellente d'alcuno latino, e 'l latino epico più d'ogn'altro eccellente. Descrivendo Virgilio l'abito di Venere in forma di cacciatrice, disse :

> dederatque comam diffundere ventis.

Né disse quello che per aventura la maestà eroica non pativa, e che con gran vaghezza dal lirico fu aggiunto dicendo :

> Erano i capei d'oro all'aura sparsi
> ch'in mille dolci nodi etc.

Si può comportare nell'epico quello :

> ambrosiaeque comae divinum vertice odorem
> spiravere.

Onde troppo lascivo sarebbe stato quell'altro :

> e tutto 'l ciel, cantando il suo bel nome,
> sparser di rose i pargoletti Amori.

Descrive Virgilio l'innamorata Didone che sempre avea fisso il pensiero nel suo amato Enea, e dice :

> illum absens absentem auditque videtque.

Arguto certo e grave è questo concetto, ma semplice. Intorno al-l'istessa materia trova concetti di minor gravità, ma di maggior vaghezza e di maggior ornamento ⟨il Petrarca⟩, onde ne riesce la composizion delle parole più dipinta e più fiorita :

> Io l'ho più volte (or chi fia che me 'l creda ?)
> nell'acqua chiara e sopra l'erba verde
> veduta viva, e nel troncon d'un faggio,
> e 'n bianca nube sì fatta che Leda
> arìa ben detto che sua figlia perde,
> come stella che 'l sol copre co 'l raggio.

E di sì fatti concetti sovra l'istessa cosa si vede ripiena tutta la canzone :

> In quella parte dove Amor mi sprona.

Con concetti ordinarii è da Virgilio descritto il pianto di Didone, onde le parole sono anco comuni :

> Sic effata, sinum lachrimis implevit obortis.

Molto maggior ornamento di concetti cerca nel duodecimo, descri-vendo il pianto di Lavinia, e con maggior ornamenti di parole lo spiega :

Accepit vocem lachrimis Lavinia matris
flagrantes perfusa genas, cui plurimus ignem
subiecit rubor et calefacta per ora cucurrit.
Indum sanguineo veluti violaverit ostro
si quis ebur vel mixta rubent ubi lilia multa
alba rosa ; tales virgo dabat ore colores.

Fioriti concetti sono questi, e quasi vicini al lirico ; ma non sì che non siano assai più ridenti quegli altri :

perle e rose vermiglie, ove l'accolto
dolor formava voci ardenti e belle ;
fiamma i sospir, le lagrime cristallo.

E questo ultimo per aventura da Virgilio non saria stato ammesso. Né meno quelli :

Amor, senno, valor, pietade e doglia
facean piangendo un più dolce concento
d'ogni altro che nel mondo udir si soglia ;
ed era il cielo all'armonia sì intento
che non si vedea in ramo mover foglia,
tanta dolcezza avea pien l'aere e 'l vento.

Semplicissimi concetti son quelli di Virgilio nel descrivere il sorger dell'aurora :

humentes Aurora polo dimoverat umbras ;

e

Oceanum interea surgens Aurora reliquit.

Descrivendo la medesima cosa, il Petrarca va cercando ogni amenità di concetti, e quali sono i concetti, tali ritrova le parole :

Il cantar novo e 'l pianger de gli augelli
in su 'l dì fanno risentir le valli,
e 'l mormorar di liquidi cristalli
giù per lucidi, freschi rivi e snelli.
Quella etc.

Appare dunque che la diversità dello stile nasce dalla diversità de' concetti, i quali sono diversi nel lirico e nell'epico, e diversamente spiegati. Né si conclude che da' concetti non nascano gli stili perché, trattando i medesimi concetti il lirico e l'epico, diversi nondimeno siano gli stili; perché non vale: tratta le medesime cose, adunque tratta i medesimi concetti, come di sopra dichiarammo; ché ben si può trattare la medesima cosa con diversi concetti. E perché più appaia la verità di tutto questo, veggasi come lo stile dell'epico, quando tratta concetti lirici (e questo non determino io già se s'abbia da fare), tutto lirico si faccia; veggasi come ameno, come vago, come fiorito è l'Ariosto quando disse:

Era il bel viso suo, qual esser suole,

con quello che seguita. Ché in effetto, usando quei concetti sì ameni, ne venne lo stile sì lirico che forse più non si potria desiderare. Veggasi parimente in Virgilio come, usando concetti dolci e pieni d'amenità, vestitili poi di quella vaghezza d'elocuzione, ne risultò lo stile mediocre e fiorito. Leggasi nel quarto la descrizione della notte:

Nox erat, et placidum etc.

La qual materia con medesimi concetti, cioè ameni, trattò il Petrarca in quel sonetto:

Or che 'l cielo e la terra e 'l vento tace,

dove, per non vi essere dissimilitudine di concetti, non v'è anco dissimilitudine di stile. E quinci si raccolga che, se 'l lirico e l'epico trattasse le medesme cose co' medesimi concetti, ne risulterebbe che lo stile dell'uno e dell'altro fosse il medesimo.

Si ha adunque che lo stile nasce da' concetti, e da' concetti parimente le qualità del verso: cioè che siano o gravi, o umili etc. Il che si può anco cavare da Vergilio, che umile, mediocre e magnifico fece il medesimo verso con la varietà de' concetti. Che se dalla qualità del verso si determinassero i concetti, avria trattato con

l'essametro, nato per sua natura alla gravità, le cose pastorali con magnificenza. Né si dubiti perché alcuna volta usi il lirico la magnifica forma di dire, l'epico la mediocre e l'umile ; perché la determinazione della cosa si fa sempre da quella parte che signoreggia, ed hassi prima riguardo a quello che viene ad essere intenzione principale. Onde, benché l'epico usi alcuna volta lo stile mediocre, non deve per questo essere che lo stile suo non debba essere detto magnifico, come quello che è principalissimo di lui ; così del lirico ancora, senza alcuna controversia, potremo dire.

DISCORSI DEL POEMA EROICO

⌜ A L'ILLUSTRISSIMO E REVERENDISSIMO
SIGNOR CARDINALE ALDOBRANDINO

Io non dubbito di dedicare a V. S. illustrissima questa mia opera del poema eroico, benché ella sia più tosto riguardevole per artificio che per grandezza ; anzi ho deliberato d'appoggiarla a l'autorità di V. S. illustrissima com'a saldissima pietra. Laonde potrà di lei avvenire quel ch'aviene de le picciole statue, le quali, collocate in altissima parte, non sono occulte, paiono assai minori nondimeno a' risguardanti ; ma la picciolezza de l'opera può esser compensata non solamente da la mia devozione e da la servitù la quale ho con lei e con tutta la sua illustrissima casa, ma da la sua grazia parimente. V. S. illustrissima ha l'animo eguale al giudicio, e l'uno e l'altro maggiore de la sua propia fortuna, ma non de la sua cortesia, con la quale ha sempre riguardate me e le cose mie assai benignamente ; però m'assicuro che ne ⟨le⟩ picciole opere ancora debba esser la mia servitù di qualche considerazione. E le bacio umilissimamente la mano.

Di V. S. illustrissima e reverendissima

servitore

TORQUATO TASSO. ⌟

LIBRO PRIMO

I poemi eroici, e i discorsi intorno a l'arte e il modo del comporli a niuno ragionevolmente dovrebbono esser più cari che a coloro i quali leggono volentieri azioni somiglianti alle proprie operazioni e a quelle de' lor maggiori: percioché si veggono messa innanzi quasi una imagine di quella gloria per la quale essi sono stimati a gli altri superiori; e riconoscendo le virtù del padre e de gli avi, se non più belle, almeno più ornate con varii e diversi lumi della poesia, cercano di conformar l'animo loro a quello essempio; e l'intelletto loro medesimo è il pittore che va dipingendo nell'anima a quella similitudine le forme della fortezza, della temperanza, della prudenza, della giustizia, della fede, della pietà e della religione e d'ogni altra virtù la quale o sia acquistata per lunga essercitazione, o infusa per grazia divina. Avendo dunque io proposto di correggere e publicar quel ch'io, già molti anni sono, scrissi in quattro libri, ne' quali mostrai quasi l'idea del poema eroico, ho voluto fare l'elezione della persona di V. S. illustrissima a cui dovessi dedicarli, perciò che ella è nata di progenie a cui questo nome si può attribuire non meno che ad alcuno altro de' moderni secoli e de gli antichi; e molti sono stati nella sua nobilissima stirpe veramente eroi e veramente dotati di fortezza e d'ogni altra virtù eroica. Ma questo non è luogo proprio de le sue lodi, ma delle ragioni che si possono rendere e dell'arteficio del poema epico, il quale, tutto che fosse occulto, sarebbe conosciuto da V. S. illustrissima. Ma essendo dimostrato da gli argomenti e dall'auttorità e da gli essempi, non può trovar meglior giudice né più giusto estimatore; né la benevolenza o l'amicizia possono impedire in lei

il conoscimento : perché l'una virtù non impedisce l'operazioni d'un'altra, ma più tosto suole agevolarla. V. S. illustrissima suole adoperare quel ch'adopera con tutte le virtù insieme. Laonde in una sola azione mostra molte perfezioni, e merita molte lodi unitamente, come in un solo cielo risplendono molte stelle. Non dubito dunque che 'l suo giudizio debbia diminuir la sua cortesia, o la sua cortesia far minore il giudizio ; ma la prego che si degni di legger questi brevi *Discorsi*, e d'accettarli quasi veri testimonii della mia antica servitù. E acciò che sia più facilmente da lei riconosciuta, non ho voluto fare in loro molte mutazioni né molto accrescimento, quantunque con gli anni sogliono crescere quelle cose che non hanno ancora ricevuto la loro perfezione. Oltre acciò ho dubitato che altri non potesse credere ch'io volessi attribuirmi l'opinione d'alcuni; però delle molte cose ch'io ho dopoi lette e considerate in questa materia, ho aggiunte solamente quelle delle quali aveva raggionato publicamente in Bologna, o privatamente in Ferrara e in altre parti con molti amici miei. Per niuna cagione adunque deve esser rifiutato il testimonio di questa piccola opera, la quale io composi in pochi giorni e molti anni prima ch'io ripigliassi il poema tralasciato nel terzo o nel quarto canto. Ma, benché si prestasse fede all'anteriorità, non si dee negare alle raggioni ; e io ho scelte alcune di quelle ch'in questa materia possono essere scritte con acconcio modo, percioché non apportano seco necessità senza persuasione, né fanno violenza a l'animo di chi legge, ma lasciano libero il giudizio de l'approvare.

Dico adunque ch'in tutte le cose si dee riguardare all'ultimo, come dice Aristotele ne la *Topica* ; ma l'ultimo è uno, laonde non si può ritrovare unitamente in molti particolari ; ma considerando le bontà nell'eccellenze che sono divise fra molti, si forma l'idea della bontà e dell'eccellenza, come formò Zeusi quella della bellezza quando volle dipingere Elena in Crotone ; e questa differenza è per aventura fra l'idee delle cose naturali che sono nella mente divina, e quella dell'artificiali, delle quali si figura e quasi dipinge l'intelletto umano : ché nell'una l'universale è innanzi le cose stesse, nell'altro dapoi le cose naturali. L'idea dunque delle cose artificiali è formata dopo la considerazione di molte opere fatte arti-

ficiosamente ; nelle quali tuttavolta non è l'ottimo, ma quella è migliore che più le s'avicina. Dovendo dunque io mostrar l'idea dell'eccellentissimo poema eroico, non debbo preporre per essempio un poema solo, bench' egli fosse più bello de gli altri, ma, raccogliendo le bellezze e le perfezioni di ciascuno, insegnare come egli si possa fare bellissimo e perfettissimo insieme.

Ma prima debbiamo per aventura ricercare quel che sia il poema eroico, o pur quel che sia il poema, ch'è il suo genere, e dopoi considerare l'idea, perché dall'idea si conosce, come dice Aristotele nel medesimo libro della *Topica*, se la definizione sia vera e propria ; e benché in alcune cose non convenga a fatto, in questa, di cui parliamo, sicuramente possiamo considerare l'una e l'altra insieme. Oltre acciò, se per abondare d'argumenti debbiamo rimirare nell'essemplare, rimiriamo nell'idea, perché l'idea è 'l vero essemplare e 'l vero essempio, se così vogliamo dire più tosto ; anzi possiamo usare la perfetta definizione in vece di regola e d'essempio, come insegna Alessandro Afrodiseo, esponendo Aristotele nel medesimo luogo. Ricerchiamo dunque prima quel che sia il poema o la poesia in generale, e poi troveremo la definizione di questa spezie, io dico del poema eroico o epico che sia chiamato.

La poesia ha molte spezie : e l'una è l'epopeia, l'altre la tragedia, la comedia e quelle che si cantano con la cetera e con le pive o con le sampogne o con altri instrumenti pastorali ; le quali tutte convengono nell'imitare. Laonde possiamo affermare senza dubbio che la poesia altro non sia ch'imitazione. Ma imitano anco la pittura e la scoltura e molte arti oltre queste. Però è necessario che s'aggiunga qualche differenza che la separi dall'altre arti imitatrici. Né già paiono diverse per la diversità delle cose imitate, perché il medesimo argomento della guerra di Troia, o de gli errori di Ulisse, potrà esser preso dal pittore e dal poeta ; dunque la differenza dell'azioni rassomigliate non gli fa differenti, ma l'uno nell'imitar adopera i colori, l'altro le parole, o sciolte o più tosto legate con qualche certo numero. È dunque la poesia imitazione fatta in versi. Ma imitazione di che ? Dell'azioni umane e divine, dissero gli stoici. Dunque coloro che non cantano l'azioni

umane o divine non sono poeti. Non fu dunque poeta Omero quando egli descrisse la battaglia fra le rane e fra' topi ; né poeta Virgilio descrivendoci i costumi e le leggi e le guerre dell'api. Dall'altra parte chi descriverà l'azioni divine sarà poeta. Poeta fu dunque Empedocle insegnandoci come l'Amore e la Discordia corrompano questo mondo sensibile e generino l'altro intelligibile ; o poeta Platone quando introduce Timeo a narrare come Iddio padre, chiamando gli altri iddii minori, creasse il mondo ; e se non fu poeta intieramente, perché le manca il verso, almeno è dignissimo di questo nome in quello che appertiene alle cose imitate. Ma se questo è vero, essendo tutte l'azioni della natura amministrate con divina providenza, chi scrive l'azioni della natura par che sia poeta. Né credo già che gli eroici poeti avessero escluso Omero o Empedocle o Parmenide o vero Oppiano o altro sì fatto il quale prendesse il verso in presto da' veri poeti a guisa d'un carro, come dice Plutarco ; forse avrebbono scacciato da questo numero poetico Lucrezio, perché egli scaccia quella loro antichissima πρόνοια, laonde la creazione del mondo, per suo aviso, non fu divina azione, ma fatta a caso ; e l'azioni somiglianti non sono, per opinione di Aristotele, convenevole soggetto della poesia. Ma per aventura alcuno potrebbe desiderare di sapere la ragione per la quale l'azioni divine e umane solamente siano soggetto della poesia, e l'azioni de gli elementi e l'altre naturali non siano.

Ma se tutte l'azioni possono essere imitate, essendo molte le spezie dell'azioni, molte saranno le spezie de' poemi ; e perché in questo genere equivoco, come dice Simplicio ne' *Predicamenti*, la prima spezie è la contemplazione, la quale è azione dell'intelletto, la contemplazione ancora potrà essere imitata dal poeta ; e, come pare ad alcuni, il poema di Dante ha per soggetto la contemplazione, perché quello suo andare all'inferno e al purgatorio, altro non significa che le speculazioni del suo intelletto. Altri vogliono che 'l soggetto sia un sogno, come è quello de' *Trionfi* del Petrarca, e l'*Amorosa visione* del Boccaccio ; ma coloro che tengono questa opinione il fanno soggetto a maggiore opposizione che non è, secondo Platone, l'imitatore medesimo, perché nel primo grado della verità è l'idea, nel secondo la forma naturale

e la cosa istessa, nel terzo la sua imitazione o l'imagine. Ma l'imitatore il quale rassomiglia non una azione vera, ma un sogno, e l'imagine dell'azione essendo più lontana dalla verità, sarebbe per conseguente più imperfetto; né si può concludere altro con la dottrina di Platone, quantunque Sinesio scrivesse che le favole hanno avuto principio da' sogni, e che non sia inconveniente che il sogno sia fine della favola, com'è principio; ma col parere d'Aristotele, dicendo egli che Empedocle è più tosto fisico che poeta, non si può concludere assolutamente ch'egli non sia poeta in modo alcuno; ma s'egli pur è poeta, l'azioni de gli elementi ancora che sono nell'infimo grado saran soggetto della poesia. Dunque poeta è similmente Lucrezio e 'l Pontano e gli altri ch'in versi hanno scritte le cose della natura; e se questa definizione è vera, non si deve diffinir la poesia imitazione dell'azioni umane e divine, perché ⟨se⟩ ne escluderebbono quelle de gli elementi e l'altre naturali e quelle de gli animali. Laonde sarebbono cacciati da questo numero non solo i poemi d'Empedocle e di Lucrezio e d'Oppiano, ma alcuno di quelli di Omero medesimo. Dall'altra parte a me non pare che sia imitata alcuna azione divina in quanto divina, perché, in quanto tale, per aventura non si può imitare con alcuno di quelli instrumenti che sono proprii della poesia; però che scrisse Aristotele nel primo della *Politica* che molti fingono le vite de gli iddii, come le figure e l'imagini, a somiglianza di quelle de gli uomini; e Isocrate che la poesia d'Omero e le prime tragedie sono degne di maraviglia, perché, avendo considerato la natura dell'ingegno umano, usarono impropriamente l'una e l'altra forma, altri trattando falsamente le guerre e le battaglie de' semidei, altri supponendo le favole a gli occhi. E Marco Tullio disse che Omero aveva trasportate le cose umane alle divine, *mallem divina ad nos*, volendoci dare a divedere ch'egli aveva descritti gli iddii come uomini, e le passioni umane come divine, perché il parlare e 'l consigliarsi sono umane azioni, e l'adirarsi e 'l moversi a compassione passioni de gli uomini. Atanasio ancora (per aggiongere uno scrittore sacro a tanti profani) nel libro *Contra gentili* lasciò scritto ch'Iddio adorato da' gentili è quasi un composto di ragionevole e d'irragionevole;

però ne la sua imagine si congiunge l'una e l'altra forma, cioè l'umana e quella di bestia, come appresso gli Egizii Cinocefalo e Anubi ; e l'azioni ancora furono attribuite a' loro iddii quasi ferine. Laonde se il pittore, quantunque dipinga Giove e Marte, Iside e Osiri, non è pittore d'altra forma che dell'umana o di quella di fiera, perché la divinità non può da lui essere imitata, così il poeta di queste forme e di queste azioni non è imitatore, ma dell'umane principalmente o propriamente. Tanta è dunque la diversità fra l'imitatore delle cose divine e delle cose umane, quanta fra quelle che sono propriamente idee e queste che chiamiamo imagini e simolacri. Ma nell'idee ancora, come piace ad Aristotele nel primo della *Metafisica,* e ad Alessandro suo commentatore, è questa differenza di ragionevole e d'irragionevole, o cosa che con questa abbia proporzione ; non è dunque maraviglia se i simolacri siano stati formati in questa guisa. Ma tornando ad Omero, dico che s'egli imita gli iddii sotto questa considerazione quasi contraria delle forme, dell'azioni e delle passioni de' mortali, si può affermare che egli sia imitatore dell'azioni umane e de gli iddii in quanto uomini. Parimente nella battaglia fra le rane e i topi sono trasferite ne gli animali le parole e gli affetti e i costumi che sono propri de gli uomini. Laonde io direi più tosto che la poesia altro non fosse che imitazione dell'azioni umane, le quali propriamente sono azioni imitabili, e l'altre non fossero imitate per sé, ma per accidente, o non come parte principale, ma come accessoria ; e in questa guisa ancora si possono imitare non solo l'azione delle bestie, come la battaglia del liocorno co 'l leofante, o del cigno con l'aquila, ma le naturali, come le tempeste maritime, le pestilenze, i diluvii, gli incendii e i terremoti e l'altre sì fatte.

Oltre acciò, dovendo, come abbiamo detto, ciascuna definizione risguardare all'ottimo, debbiamo nella definizione della poesia preporci un ottimo fine ; ma l'ottimo fine è quello di giovare a gli uomini con l'essempio dell'azioni umane, perché l'essempio delle bestie non può giovare egualmente, e quel delle divine non è nostro proprio ; dunque a questo deve esser dirizzata. La

poesia è dunque imitazione dell'azioni umane, fatta per ammaestramento della vita. E perché ogni azione si fa con qualche consiglio e qualch'elezione, si tratterà del costume e della sentenzia per conseguente, la quale da' Greci è detta διάνοια; e benché, facendosi questa imitazione, si dia grandissimo diletto, non si può dire che duo sian i fini, l'uno del diletto, l'altro del giovamento, come pare che accennasse Orazio in quel verso:

Aut prodesse volunt aut delectare poetae;

perch'una arte sola non può aver due fini, l'uno de' quali a l'altro non sia subordinato; ma, o si deve lasciare da parte il giovamento dell'ammonire e del consigliare, come dice Isocrate, e con l'essempio di Omero e de' tragici rivolger tutto lo sforzo dell'orazione al dilettare; o, volendo ritener il giovamento, si dee drizzar il piacere a questo fine; e per aventura il diletto è fine della poesia, e fine ordinato al giovamento. Però si legge nella seconda orazione del medesimo Isocrate che gli antichi poeti lasciarono ammaestramenti della vita per li quali gli uomini divennero migliori; e nel *Panatenaico*, che la poesia ci divertisce da molti delitti. Però null'altro essercizio più conviene a la giovenezza. Ma 'l giovamento è considerato principalmente da quella arte ch'è quasi architetto di tutte l'altre. Però al politico s'appartiene di considerare quale poesia debba esser proibita, e qual diletto, accioché il piacere, il quale dee esser in vece di quel mele di cui s'unge il vaso quando si dà la medicina a' fanciulli, non facesse effetto di pestifero veleno, o non tenesse occupati gli animi in vana lezione. Non dee dunque il poeta preporsi per fine il piacere, come per aventura credeva Eratostene, ripreso da Strabone, che difende Omero dall'imputazioni, ma 'l giovamento, perché la poesia, come estima il medesimo autore, seguendo l'opinione de gli antichi, è una prima filosofia, la qual sin dalla tenera età ci ammaestra ne' costumi e nelle ragioni della vita. Ma que' che seguirono poi portarono opinione che solo il poeta fosse sapiente. Almeno si dee credere che non ogni piacere sia il fine della poesia, ma quel solamente il quale è congiunto con l'onestà,

perché sì come il diletto il quale nasce dal leggere le azioni brutte e disoneste è indignissimo del buon poeta, così il piacere d'imparar molte cose, congiunto con l'onestà, è suo proprio. Laonde per aventura questo fine non è così da sprezzare come parve al Fracastoro nel suo *Dialogo della poesia*; anzi paragonandolo all'utile, è più nobil fine quel del piacere, percioché egli è desiderato per se stesso, e l'altre cose per lui sono desiderate. Laonde in ciò è tanto simile alla felicità, la quale è il fine dell'uomo civile, che niuna cosa si può trovar più somigliante; oltre acciò è amico della virtù, perché egli fa magnifica la natura de gli uomini, come si legge in Ateneo; onde coloro che amano il piacere, e magnanimi e splendidi sogliono divenire. Ma l'utile non si ricerca per se stesso, ma per altro; per questa cagione è men nobil fine del piacere, e ha minor somiglianza con quello ch'è l'ultimo fine. Se 'l poeta dunque, in quanto poeta, ha questo fine, non errerà lontano da quel segno al quale egli deve dirizzare tutti i suoi pensieri, come arciero le saette; ma in quanto è uomo civile e parte della città, o almeno in quanto la sua arte è sottordinata a quella ch'è regina delle altre, si propone il giovamento, il quale è onesto più tosto che utile. De' due fini, dunque, i quali si prepone il poeta, l'uno è proprio dell'arte sua, l'altro dell'arte superiore; ma riguardando in quel che è suo proprio, dee guardarsi di non traboccare nel contrario, perché gli onesti piaceri sono contrari a' disonesti. Laonde non meritano lode alcuna coloro c'hanno descritti gli abbracciamenti amorosi in quella guisa che l'Ariosto descrisse quel di Ruggiero con Alcina, o di Ricciardetto con Fiordispina; e per aventura il Trissino ancora avrebbe potuto tacere molte cose quando ci pone quasi innanzi agli occhi l'amoroso diletto che prese l'imperator Giustiniano della moglie; ma egli volle imitare Omero, il quale finge che Giunone e Giove in cima del monte Ida fossero coperti da una nuvola: invenzione leggiadramente trasportata dal Tasso ne l'*Amadigi*, quand'egli descrive l'abbracciamento di Mirinda e di Alidoro, quasi volendoci accennare che l'altre cose deono essere ricoperte sotto le tenebre del silenzio, oltre tutte l'altre. Ma Vergilio ne gli amori d'Enea con Didone

fu modestissimo, e accenna con brevi parole quel che seguisse doppo la pioggia mandata da Giunone:

> Speluncam Dido dux et Troianus eandem
> deveniunt etc.

È dunque, come abbiamo detto, la poesia imitazione dell'azioni umane affine di giovar dilettando, e il poeta uno imitator sì fatto il quale con l'arte sua potrebbe dilettare altrimente, come hanno dilettato molti senza giovamento; ma non facendolo, è buon poeta, e per aventura è in ciò simile all'oratore, il quale si considera, come parve ad Aristotele, non solamente dalla scienza, ma dalla volontà, a differenza del dialettico che si stima non per l'animo, ma per la facoltà. E quinci aviene che alcuna volta nelle diffinizioni non si diffinisce la cosa ignuda, ma la cosa ben disposta e perfetta, come dice il medesimo Aristotele nella *Topica*; nel qual genere di definizione è quella dell'oratore: percioché l'oratore è colui che può conoscere tutto ciò che è degno di fede in qualunque cosa, e non ne tralascia alcuna, è buono oratore senza fallo. Dalle quali parole peraventura fu mosso prima Strabone a dire che la virtù del poeta sia congiunta con quella dell'uomo, e che non possa esser buon poeta chi non è uomo da bene; e poi Quintiliano a definir l'oratore uomo da bene e ammaestrato nel parlar, non pensando le parole d'Aristotele, nelle quali non lo chiama uomo da bene, ma buon oratore. Ma non so se questa definizione di Quintiliano meriti de esser ripresa dal Cavalcante, perciò che l'oratore ben disposto e perfetto non poteva per aventura esser altrimente definito, quantunque la bontà non sia parte del suo artificio, ma perfezione della natura e dell'abito; ma s'ella è pur sottoposta a qualche reprensione, a niuna altra è più soggetta che a quella datale da Alessandro Afrodiseo, il quale dice che nelle definizioni sì fatte non si diffinisce il tutto, ma la parte. E forse non volle Quintiliano che la definizione dell'oratore convenisse a tutti gli oratori, ma al perfetto solamente. Così ancora nella definizione del poeta, chi dirà che 'l poeta sia uomo da bene e buono imitatore dell'azioni e de' costumi de gli uomini a fine de giovar co 'l diletto, non darà per aventura definizione

la quale convenga a tutti i poeti ; definirà nondimeno l'ottimo ed eccellentissimo poeta. Dunque se il poeta è imitatore dell'azioni e de' costumi umani, la poesia sarà imitazione dell'istesse cose ; e s'egli è buono imitatore, la poesia sarà una imitazione sì fatta. Ma alcuni hanno voluto che il poeta non riguardi tanto alla bontà, quanto alle bellezze delle cose ; fra' quali è il Navagerio, appresso il Fracastoro, là dove prova che il fine del poeta sia di riguardare nell'idea del bello, quasi volendo contradire all'opinione che mostrò Aristotele d'aver ne' libri morali, ne' quali dice che l'idea non giova cosa alcuna nell'operazione. Ma qualunque fosse il giudizio d'Aristotele in quel luogo, e dichiarato dal greco espositore, a me non può dispiacere in alcun modo che il poeta rimiri nell'idea della bellezza ; ma se più sono l'idee nelle quali suol drizzar gli occhi l'oratore, com'è piaciuto ad Ermogene, non so perché il poeta debba considerare solamente quella della bellezza, e non l'altre sei similmente. Ma per aventura parve al Navagerio che nella forma della bellezza fossero comprese tutte l'altre, o che il bello fosse in tutte : percioché nella chiarezza, nella grandezza, nella velocità, nell'affetto, nella gravità e nella verità è il bello ; e se non m'inganno, il Navagero desiderava che la chiarezza non fosse chiara solamente, ma chiara e bella similmente, e così tutte l'altre forme. Ma perché questa parte appertiene particolarmente all'elocuzione, sarà da me considerata quando io discorrerò dell'artificio del parlare.

Ora non mi pare che debba essere disprezzata l'opinione di Massimo Tirio, il quale volle che la filosofia e la poesia fosseno una cosa doppia di nome, ma di semplice sostanza, com'è la luce per rispetto del sole ; e però definisce la poesia una filosofia antica di tempo, di suono numerosa, d'argomenti favolosa ; ma la filosofia è, com'a lui pare, una poesia giovene d'età, e più sciolta di numeri, e nelle ragioni più aperta. Ma io estimo che 'l modo di considerare le cose faccia l'una dall'altra differente, percioché la poesia le considera in quanto belle, e la filosofia in quanto buone, come accenna il medesimo autore in un altro luogo, dicendo ch'Omero ebbe da far due cose, l'una appertenente alla filosofia, l'altra alla poesia, e in quella ebbe risguardo alla virtù, in questa

all'effigie della favola. È dunque la poesia investigatrice e quasi vagheggiatrice della bellezza, e in duo modi cerca di mostrarla e di porcela davanti a gli occhi: l'uno è la narrazione, l'altro la rappresentazione; e l'uno e l'altro è contenuto sotto la imitazione, come sotto suo genere, ma alcuna volta si denomina da una particolar maniera d'imitare. Coloro adunque i quali hanno definito la poesia narrazione d'azione umana memorevole e possibile ad avenire, non hanno data definizione che convenga a tutte le specie della poesia, ma al poema epico solamente, o eroico che vogliam dirlo, e hanno esclusa la tragedia e la comedia, se pur in questo nome di narrazione non è alcuna doppiezza di significato, la qual potea da loro esser meglio distinta e dichiarata con l'autorità d'Aristotele medesimo, com'io feci alcuna volta, e poi gli altri han fatto più perfettamente. Diremo adunque che il narrare sia proprio del poema epico, perché con questo nome sono chiamati coloro che scrivono le cose fatte da gli eroi, per testimonio di Cicerone e d'Eustazio comentatore d'Omero. Un'altra differenza ancora, oltre il modo, è tra l'epopeia e la tragedia, e questa nasce dalla diversità delle cose con le quali imita, o dagl'instrumenti, perché la tragedia, oltre il verso, adopera per purgar gli animi il ritmo e l'armonia. In due condizioni dunque sono differente, nelle cose con le quali s'imita e nel modo dell'imitare; in una concorde, nelle cose imitate, perché la tragedia ancora, come dice Aristotele ne' *Problemi*, simula l'azioni de gli eroi. Ma dalla comedia il poema eroico in tutto è differente, perché è diverso ancora nelle cose e nelle persone imitate. Ma lasciamo la tragedia e la comedia da parte, e una specie di poesia narrativa la quale, in comparazione della comedia, è come l'*Iliade* paragonata alla tragedia, perché in lei s'imitano le cose brutte, come fece Omero nel *Margite*, ad imitazione del quale fu per aventura da nostri poeti formato il *Margut*; perché di queste e dell'altre specie non è mia principale intenzione di ragionare.

Io dico che il poema eroico è una imitazione di azione illustre, grande e perfetta, fatta narrando con altissimo verso, affine di giovar dilettando, cioè affine che 'l diletto sia cagione ch'altri, leggendo più volentieri, non escluda il giovamento. Ma 'l giovar

dilettando è per aventura di tutte le poesie, perché giova dilettando la tragedia, e giova dilettando la comedia. Ma il fine di ciascuna dovrebbe esser proprio, perché sì come altro fine ha l'arte de' freni, altro quella del far l'alabarde (tutto che l'una e l'altra sia subordinata all'arte della guerra e dirizzata a quel fine che ella si prepone), così altro fine dovrebbe aver la tragedia, altro la comedia, altro la epopeia, o altra operazione, perché la forma di ciascuna cosa si distingue per la propria operazione. Ma l'operazione della tragedia è di purgar gli animi co 'l terrore e con la compassione, e quella della comedia di muovere riso delle cose brutte (come dechiara il Maggio in quel suo libro *De' ridicoli* ch'egli compose separatamente) ; e da questa operazione della comedia nasce il giovamento, perché noi, ridendoci della bruttezza che veggiamo ne gli altri, ci vergognamo di far cose che siano brutte egualmente. Dee dunque ancora l'epopeia aver il suo proprio diletto con la sua propria operazione ; e questa per aventura è il mover maraviglia, la quale non pare propriissima della epopeia, perché muove maraviglia la tragedia, come si raccoglie da quelle parole d'Isocrate ch'io addussi pur dianzi : « Però sono degni d'ammirazione la poesia d'Omero e coloro che prima ritrovarono le tragedie ». Ma di ciò si potrebbe nondimeno dubitare, perché se la maraviglia è delle cose nuove, poteva parer maravigliosa la poesia d'Omero, ma non quelle tragedie le quali dopo tanti anni trattarono delle medesime cose già divolgate per la Grecia, e fatte familiari a ciascuno ; se forse non le fece parer maravigliose un nuovo modo di trattarle, il quale, come invecchiato con l'uso, non parve poi maraviglioso ne' tragici che seguirono. Da molti detti ancora d'Aristotele nella *Poetica* si può raccogliere che le tragedie debbano muover maraviglia, e particolarmente da quelli : ἐπεὶ δὲ οὐ μόνον τελείας ἐστὶ πράξεως ἡ μίμησις, ἀλλὰ καὶ φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν, ταῦτα δὲ γίνεται μάλιστα τοιαῦτα, καὶ μᾶλλον ὅταν γένηται παρὰ τὴν δόξαν δι' ἄλληλα· τὸ γὰρ θαυμαστὸν οὕτως ἕξει μᾶλλον ἢ εἰ ἀπὸ τοῦ αὐτομάτου καὶ τῆς τύχης etc. ; anzi i casi maravigliosi sono cagione che più agevolmente s'induca l'orribile e 'l miserabile. Muove ancora maraviglia la comedia, non bastando la bruttezza sola senza la maraviglia a far ch'altri rida delle cose che

ci paiono brutte; laonde, cessata la maraviglia o la novità, cessa il riso. Nondimeno a niuna altra specie di poesia tanto conviene il muover maraviglia quanto alla epopea; e ce l'insegna Aristotele e Omero istesso nella fuga d'Ettore: perché quella maraviglia che ci rende quasi attoniti di veder ch'un uomo solo con le minaccie e co' cenni sbigottisca tutto l'essercito, non converrebbe alla tragedia; tuttavolta rende mirabile il poema eroico; né converrebbono nella scena la morte d'Ettore o l'altre, le quali, come racconta Filostrato nella *Vita di Apollonio*, furono proibite da Eschilo, chiamato padre della tragedia perché molto mitigò la sua crudeltà. Non sarebbe ancora convenevole nella scena la trasmutazione di Cadmo in serpente, la quale convenevolmente fu narrata da Ovidio; non quella di Aretusa; non quella delle ninfe converse in navi, la quale si legge appresso Virgilio; non quella di Proteo in tante sembianze descritta nella *Georgica*, e prima nell'*Odissea*; non quella nel cerchio de' latroni, della quale Dante si vanta con queste parole:

> Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio;
> ché se quello in serpente e questa in fonte
> converte poetando, io non l'invidio;

non quella di Fileno in fonte appresso il Boccaccio, o del mago in tante forme appresso il Boiardo, o d'Astolfo in mirto appresso l'Ariosto; non tante altre che si leggono con maraviglia in tanti altri poeti moderni e antichi; non tante maraviglie le quali nel teatro sarebbono per aventura sconvenevoli, e nell'epopeia sono lette volentieri, sì perché sono sue proprie, sì perché il lettore consente a molte cose alle quali niega il consentimento colui che risguarda. Laonde le machine rade volte si lodano nella tragedia; ma nell'epopeia spesso scendono dal cielo gli iddii e gli angeli, e s'interpongono nell'operazioni de gli uomini dando consiglio e aiuto, come fanno Apollo e Minerva nell'*Iliade* e nell'*Odissea* d'Omero e nell'*Ercole* del Giraldi, e Venere nell'*Eneide* di Virgilio e nel Bolognetto, e tanti altri iddii in questi e in altri poemi. In questo medesimo modo scende l'angel Michele nel *Furioso*, e l'angel Palladio e l'angel Nettunio nell'*Italia liberata*.

Laonde tutti questi poemi paiono quasi fatti e condotti a fine dalla providenza, alla quale a pena si lascia luogo nella tragedia, perché l'averebbe ancora in lei l'indegnazione, a cui Aristotele non lo concedeva ; però non deveva il Giraldo e gli altri introdurre Nemesi nella scena. Oltre acciò, gli altri poemi muovono maraviglia per muover riso o compassione o altro affetto. Ma 'l poeta epico non ha altro fine, e all'incontro muove compassione per muover maraviglia ; però la muove molto maggiore e più spesso. Diremo dunque che 'l poema eroico sia imitazione d'azione illustre, grande e perfetta, fatta narrando con altissimo verso, affine di muovere gli animi con la maraviglia e di giovare in questa guisa.

Ha il poema epico le sue parti, come ogn'altra cosa che sia tutta ; e quattro sono senza dubbio quelle che chiamano di qualità : la favola, la quale è definita d'Aristotele imitazione dell'azione, e per lei massimamente di coloro che fanno l'azione ; questa è da lui chiamata principio e anima del poema ; la seconda parte è il costume delle persone introdotte nella favola ; la terza la sentenza ; l'ultima è l'elocuzione. Ma quelle della quantità è maggiore dubbio quante elle siano ; ma per aventura si possono dividere in altre quattro : perciò che nella prima parte, la qual corrisponde al prologo della tragedia, il poeta propone e narra e dechiara lo stato delle cose e dà alcuna notizia delle passate, come fa Omero in tutti i suoi poemi e particolarmente nell'*Odissea* ; nella seconda si turbano le cose ; nella terza cominciano a rivolgersi ; nella quarta hanno il loro fine e quasi la perfezione loro. E volendo nominarle con proprio nome, si possono chiamare l'introduzione, la perturbazione, il rivolgimento e il fine ; fra le quali io non ho numerato l'episodio, benché questa parte sia propria al tragico e all'epico, anzi più convenevole all'epico, percioché nel poema eroico non ha alcun luogo determinato, come deono avere le parti della quantità. Si potrebbono ancora le parti della quantità dividere in tre solamente, e chiamarle principio, mezzo e fine, come le chiama Aristotele nella definizione del tutto ; ma questa divisione è più conveniente a' poemi che non hanno la favola inviluppata, ma semplice. Le parti poi della favola sono tre : il rivolgimento, che peripezia prima dissero i Greci, la quale è una muta-

zione dalla buona nella rea fortuna, o dalla rea nella buona ; ma nel poema eroico è doppia, perché alcuni passano dalla prospera all'aversa fortuna, e altri da questa a quella ; e deve esser sempre in meglio, perché il fine più felice è quello ch'è più conforme a questo poema. Laonde non merita molta lode il Pulce, il quale finì con la morte di Orlando e d'altri paladini. L'altra parte de la favola è ⟨l'⟩agnizione, cioè un passar dall'ignoranza alla notizia di persone prima conosciute e poi dimenticate, o sia semplice, come quello d'Ulisse, o scambievole come tra Ifigenia e Oreste ; ma questo passaggio dee esser cagione di felicità o di miseria. E la passione è la terza, cioè la perturbazione dolorosa e piena d'affanni, come sono le morti e le ferite e i lamenti e i ramarichi che possono muover a pietà ; e questa parte si può considerare nell'ultimo dell'*Iliade*.

Ora, conosciuta la natura di questo nobilissimo poema e delle sue parti, potremo considerare con quale artificio possono esser composti, e giudicaremo la definizione dell'idea. Ma averemo qualche risguardo ancora alla materia, perché le forme artificiali si considerano con la materia ; e non voglio chiamar materia della poesia le lettere, le sillabe, le parole, come chiamò lo Scaligero, perché queste sono peraventura materie dell'orazione e del verso ; ma la materia della poesia mi pare che si possa convenevolmente dire il soggetto ch'ella prende a trattare, avenga che, come dice Porfirio, in tutte le cose un non so che suol ritrovarsi che risponde per proporzione alla materia e alla forma, e questo soggetto non è propriamente fine, come parve allo Scaligero, perché la materia non è mai fine, né la causa materiale e la finale sono l'istesse, ma la formale e la finale sogliono spesso esser insieme e, come dicono i Latini, coincidere. Il fine, dunque, è la forma data dall'artificio del poeta, il quale, aggiungendo e scemando e variando, dispone la materia e dà un'altra imagine e quasi un'altra faccia all'azione e alle cose. Ora cominciarei a trattar dell'arte sua quasi con un nuovo principio, se non mi si facesse all'incontro qualche opposizione fatta ad Aristotele dal Castelvetro ; la quale è che egli non doveva trattare dell'arte poetica se prima non trattava dell'arte istorica, perché sì come prima è l'istoria della poesia, e il

vero del verisimile, così primieramente si dovea dar l'arte di scrivere il vero, poi quella d'adornare il verisimile ; la quale dopo la prima non sarebbe forse stata necessaria. Questa opinione a me pare fondata sopra duo fondamenti, de' quali l'uno è falso in tutto, cioè che l'istoria sia prima della poesia, avenga che i poeti siano antichissimi oltre tutti gli altri scrittori, e gl'istorici cominciarono a scrivere molte centinaia d'anni dopo loro ; laonde non si dee stimar prima l'arte di quella cosa la quale nacque dopoi. Oltre a ciò, se nell'arte de gl'istorici ha alcuna parte il numero e gli ornamenti e le figure del parlare, chi non sa che queste cose furono quasi prestate dal poeta all'oratore ? Però né l'oratore e né gli altri che scrivono in prosa hanno alcuna cosa che non sia quasi usurpazione. Ma s'egli o altri replicasse che l'istoria è prima per natura, quantunque sia seconda per tempo, sì come quella che scrive del vero, il quale è prima della sua somiglianza, io direi che il poeta non considera il verisimile se non come universale ; però si dovea dare prima l'arte di scrivere questo universale ; né fa mestieri di considerare se l'universale sia innanzi a tutte le cose o sia dopo, come disse alcuna volta Aristotele, basta che sia più noto. Non ci diede Aristotele ammaestramenti di scrivere istorie, stimando forse che ella fosse di più semplice considerazione ; e s'ella appartiene all'oratore, bastavano li precetti rettorici ; e s'ha pur alcune cose di proprio, come accenna Demetrio Falareo (il quale assegna altro periodo all'istorico, altro all'oratore), non erano forse tante che meritassero un'arte divisa e separata dall'altre. Però con artificio medesimo si può trattare il vero e il verisimile ; anzi dicendo Aristotele che la poesia considera più l'universale, c'insegna per conseguente l'officio dell'altra, ch'è di narrare il particolare ; ma questo non è l'imitare, perché l'imitazione non è congiunta con la verità per sua natura, ma con la verisimilitudine. Non deono dunque imitare gl'istorici ; e per aventura non sono prive d'imitazione l'orazioni, perché l'istorico il più delle volte non racconta quel che fu detto nel senato o ne gli esserciti, ma quel che è verisimile che fosse detto ; e, fra l'orazioni, più convenienti all'istorico sono l'oblique che le rette, come parve a Trogo Pompeio. Molti raggionamenti ancora si leggono in Ero-

doto, in Senofonte, scrittori delle cose greche, e ne gli altri che poi seguirono, ne' quali si vede un'imitazione quasi poetica; laonde pare che l'istorico, non contento de' suoi termini, trapassi ne' confini della poesia. Ma di queste cose, se mi sarà conceduto, trattarò in luogo proprio di materie così fatte, essaminando e quasi ponendo in bilancia da l'una parte il giudizio di Polibio, che scrisse istoria e insieme insegnò com'ella dovesse esser scritta, e di Dionigi Allicarnasseo, che fece il giudizio di Tucidide, dall'altra l'autorità di questo medesimo autore e de gli altri duo prima nominati, e di Livio e di Salustio, che fra' Latini sono di maggiore stima e, se non m'inganno, imitarono li Greci. Ma questa imitazione non è quella di cui parliamo, né quella di cui intese il Fracastoro, la quale non è conveniente all'istorico; laonde tra la diversità delli scrittori e dell'opinioni non potrà parer soverchio scrivere di questo artificio. Ma ora il mio proponimento è scrivere delle cose incominciate.

LIBRO SECONDO

Fra tutte le operazioni della nostra umana ragione, illustrissimo Signore, niuna è più malagevole, niuna più degna d'esser lodata dell'elezione: però che l'operazioni fatte all'improviso possono peraventura come divine e maravigliose esser considerate, ma non meritano lode di maturità e di consiglio e di prudenza; ma l'eleggere è cosa propria dell'uomo che si consigli fra se stesso, e 'l bene eleggere propriissimo del prudente; tanto maggiore nondimeno si mostra la prudenza del far l'elezione, quanto è minore la certezza delle cose elette. Ma qual è più incerta, quale più instabile, quale più inconstante della materia? Prudentissimo dunque conviene che sia colui il quale non s'inganni nello scegliere dove è tanta mutazione e tanta incostanza di cose; e la materia è simile ad una selva oscura, tenebrosa e priva d'ogni luce. Laonde se l'arte non l'illumina, altri errarebbe senza scorta e sceglierebbe per aventura il peggio in cambio del meglio. Ma l'arte distingue fra le cose disposte a ricever la forma e quelle che non sono disposte; e quantunque la materia propriamente si dica quella de gli elementi o de' nostri corpi, o quella de' colossi o delle piramidi o de' ponti o delle navi o dell'altre cose che si possono vedere e toccare e sono sottoposte a' nostri sentimenti, nondimeno nelle cose intellettuali ancora si trova un non so che simigliante alla materia, e, per analogia o proporzione che vogliamo dirla, può esser dimandato con l'istesso nome. Laonde non solo diciamo la materia dell'orazione o del sillogismo o del verso, ma chiamiamo materiale ancora una potenza dell'intelletto nostro atta a ricever tutte le forme. Ma lasciando ora da parte la sottilissima

investigazione de' filosofanti, niuna selva fu giamai ripiena di tanta varietà d'alberi di quanta diversità di soggetti è la poesia. La materia poetica adunque pare amplissima oltre tutte l'altre, però che abbraccia le cose alte e le basse, le gravi e le giocose, le meste e le ridenti, le publiche e le private, l'incognite e le conosciute, le nuove e l'antiche, le nostre e le straniere, le sacre e le profane, le civili e le naturali, l'umane e le divine. Laonde i suoi termini non pare che siano i monti o mari che dividono l'Italia o la Spagna, non il Tauro, non l'Atlante, non Battro, non Tile, non il mezzo giorno o 'l settentrione o l'oriente o l'occidente, ma il cielo e la terra, anzi l'altissima parte del cielo e la profondissima del più grave elemento: percioché Dante, innalzandosi dal centro, ascende sovra tutte le stelle fisse e sovra tutti i giri celesti; e Virgilio e Omero ci descrissero non solamente le cose che sono sotto la terra, ma quelle ancora che a pena con l'intelletto possiamo considerare; ma le ricoprirono con un gentilissimo velo d'allegoria. È dunque grandissima la varietà delle cose trattate da loro e da gli altri che prima o dopo hanno poetato, e grandissima la diversità dell'opinioni, o più tosto la contrarietà de' giudicii, la mutazione delle favelle, de' costumi, delle leggi, delle cerimonie, delle republiche, de' regni, de gl'imperatori e quasi del mondo istesso, il quale pare che abbia mutata faccia, e ci si rappresenta quasi in un'altra forma e in un'altra sembianza. Onde s'alcuno, fra tanta moltitudine di cose dubbie e incerte potrà scegliere il meglio e quello che è più acconcio a ricevere ornamento e bellezza, sarà artificiosissimo e prudentissimo oltre tutti gli altri; però che l'arte non deve essere scompagnata dalla prudenza e, come ad alcuni parve, è la prudenza istessa, avenga che le sue operazioni e i suoi giudìci non siano fatti senza elezione e senza conseglio, benché altri abbiano avuto opinione che 'l consultare non abbia luogo nell'arti essattissime. Ma ora io scrivo queste cose in guisa d'uomo che dica il suo parere e chieda ⟨l⟩'altrui, quasi volendo accendere una gran luce, di molte scentille, ch'illustri le tenebre che fanno oscura la grandissima selva della materia poetica.

A tre cose dee aver riguardo, illustrissimo Signore, ciascuno

che di scriver poema eroico si prepone: a sceglier materia tale che sia atta a ricever in sé quella più eccellente forma che l'artificio del poeta cerca⟨rà⟩ d'introdurci; a darle tal forma; e a vestirla ultimamente con que' più rari ornamenti ch'alla natura di lei siano convenienti. Sovra questi tre capi dunque, così distintamente come io gli ho proposti, sarà diviso tutto questo discorso: però che cominciando dal giudicio che egli deve mostrare nell'elezione della materia, passerò all'arte e all'invenzione che se gli richiede servare prima nel disporla e nel formarla, e poi nel vestirla e nell'adornarla.

La materia, la quale da alcuni è detta nuda perché non ha anco ricevuta qualità alcuna dell'artificio del poeta o dell'oratore, cade sotto l'artificio del poeta in quella guisa che il ferro o ⟨'l⟩ legno è considerato dal fabro; perché, come dice Filopono nel principio del suo commento sovra il terzo libro *Priorum analiticorum*, s'appartiene a colui che sa, non solo considerare le specie delle cose subiette, ma la materia e la disposizione a ricever le forme, come colui che fa le navi considera i legni che si deono porre in opera nel naviglio, e l'architetto e 'l muratore le pietre apparecchiate per edificare, e il simile avviene nelle altre arti e in quelle ancora che son dette ragionevoli. Così Aristotele, volendoci insegnare le specie de' sillogismi, prima ci ammaestrò nelle specie delle proposizioni, che sono materie de' sillogismi. Al poeta similmente conviene non solo aver arte nel formar la materia, ma giudizio ancora nel conoscerla; e dee sceglierla tale che sia per natura capace d'ogni ornamento e d'ogni perfezione. E benché, dandosi un metodo e una via da trovare le proposizioni, si potesse a questa similitudine andar considerando il modo e la strada tenuta da coloro i quali hanno finto l'argumento e il soggetto, nondimeno ora si ragiona di quella parte che è propria del giudizio, non dell'altra ch'appartiene all'invenzione, nella quale è più libero il poeta che l'oratore; perché all'oratore, e a quello particolarmente che s'essercita nel giudizio delle cause criminali, la materia è spesso offerta dal caso o dalla necessità, al poeta dall'elezione; al quale è lecito ancora di fingerla, e la finzione è riputata invenzione; quinci avviene che alle volte quel che non è

convenevole nel poeta è lodevole nell'oratore, o tolerabile almeno. Si biasma il poeta che faccia nascere la compassione sovra persona che volontariamente abbia macchiate le mani nel sangue del padre e del fratello, o commessa altra sceleragine ; ma all'oratore si concede la difesa del colpevole, come fu opinione di Quintiliano e de gli altri retori ; non parlo de' filosofi, perché portaranno contraria opinione, essendo lecito, come si legge nel *Gorgia* di Platone, che l'amico accusi l'amico, e il parente il parente, e procurino nel giudizio che la pena sia medicina del vizio e della malvagità ; ma per aventura questa fu troppo severa filosofia, né si poteva vivere con queste leggi o con questa usanza in altra republica ch'in quella di Platone. Nell'altre si biasma la mala elezione del poeta e si scusa la necessità dell'oratore, anzi si loda l'ingegno ; parlo nondimeno di quelli oratori che ragionano davanti il tribunale di giudici, perché gli altri che vivono lontano dallo strepito del palazzo possono eleggere l'argumento, e meritano molta lode per la buona elezione, come meritò Isocrate da Dionigi d'Alicarnasso, scrittore della sua vita e giudice de' suoi scritti. Anzi Isocrate medesimo in quella orazione *Della permutazione de' beni*, nella quale si difende dall'opposizione fattagli dagli accusatori, niuna più certa ragione adduce che la bontà delle sue orazioni ; e nella *Lode d'Elena* lasciò scritte queste parole, o somiglianti : « Qual uomo di sana mente delibera di lodar la calamità ? Ma si conosce agevolmente che molti per infirmità dell'ingegno rifuggano a questi argomenti ». E poco appresso : « A niuno mai che volesse lodar l'ape o il sale o l'altre cose di questa sorte, mancaranno le parole ». Molti luoghi, oltre questi, si potrebbono recare e da questa orazione e dal *Panegirico* e dall'altre, ne' quali disprezza la viltà e la bassezza de' soggetti, e ogni artificio che vi possa esser usato. Lodò nondimeno Elena prima lodata da Gorgia, e Busiride comendato e difeso da Policrate, benché la lode di Busiride sia fatta per altrui ammaestramento e con scusa di se medesimo, e conchiuda che ' mali argumenti non debbono trattenerci in modo alcuno, come quelli che porgono grande occasione a' calunniatori de' buoni studii. Virgilio nel quarto della *Georgica*, quasi egli fosse di contraria opinione, prende l'api per

soggetto non solamente d'ammaestramento, ma di lode, e chiama Busiride illaudato in quei versi:

> Quis aut Euristea durum
> aut illaudati nescit Busiridis aras?

o perché egli non avesse letto Isocrate, o più tosto perché non lodava Isocrate di quella falsa laude, chiamando Busiride illaudato, quasi illaudabile e indegno di laude. E peraventura Virgilio stimò vera quella opinione d'Isocrate, il quale, come racconta Plutarco nella sua *Vita*, dimandato quel che fosse la retorica, rispose ch'era officio del retore il far le cose grandi picciole, e le picciole grandi. Ma se ciò fosse vero, sarebbe similmente officio del medesimo il far le cose degne indegne, e l'indegne degne, l'illustri oscure, e l'oscure illustri, le compassionevoli degne di riso, e le ridicule meritevoli di pietà, e il toglier la maraviglia alle maravigliose, e la verisimilitudine alle vere, aggiungendola alle cose contrarie con l'eccellenza del suo artificio, col quale può superare la difficultà della materia e la natura istessa. Tuttavolta la cosa sta altrimenti: perché Isocrate, mutando opinione, s'ebbe mai quella che da Plutarco gli fu attribuita, disse: « È agevol molto il superare le cose picciole con l'orazioni, ma parlando aguagliar le grandi è malagevolissimo; e de' fatti gloriosi è difficil dire quello che non si è detto prima, ma delle cose basse e di picciol'estima ciò che si dice a caso è proprio ». In molti altri luoghi manifestò la medesima opinione, nella quale fu seguito da' migliori e più giudiziosi maestri dell'eloquenza. Laonde non è dubbio che l'eccellentissime forme s'introducono meglio nella materia che sia atta a riceverle. Onde presupponiamo che co 'l medesimo artificio e con la istessa eloquenza altri voglia mover compassione d'Edippo, che per semplice ignoranza uccise il padre, altri da Medea, la qual, conoscendo la sua sceleragine, lacerò li figliuoli; molto più sarà compassionevole la favola tessuta de gli accidenti d'Edippo che l'altra composta del fiero proponimento di Medea: quella infiammarà gli animi di pietà, questa a pena potrà intepidirli, ancor che l'artificio usato nell'una e nell'altra fosse non solo simile, ma eguale. Similmente la medesima

forma del sigillo molto meglio fa sue operazioni nella cera ch'in altra materia più liquida o più densa ; e più sarà in pregio una statua di marmo o d'oro ch'una di legno o di pietra men nobile, benché in ambedue si lodasse parimente l'industria di Prassitele o di Fidia. Queste cose ho dette accioché si conosca quanto importi nel poema l'eleggere più tosto una che un'altra materia. Or debbiam considerare in qual luogo ella debba ricercarsi ; il che appertiene in qualche modo a l'invenzione.

La materia, che può chiamarsi ancora argomento, in questi tempi ne' quali sono scritte le cose degne di memoria o si finge, e allora pare che il poeta abbia gran parte non solo nella scelta, ma nel ritrovamento, o si prende dall'istorie. Ma ne gli antichissimi tempi, prima che fosse Omero, il quale non fu tra gli scrittori del primo secolo, ma tra quelli del secondo o del terzo, i poeti peraventura non avevano il soggetto dall'istoria, avenga che l'istoria non sia più antica della poesia, ma più nuova ; ma i poeti o seguivano le relazioni di coloro che erano stati presenti a' fatti medesimi, o la fama e l'opinione. Omero nondimeno, il quale fu dopo Lino e dopo Orfeo e dopo Museo e dopo Olimpo e dopo molt'altri, fu ancora inferiore d'età ad Orebanzio Trezenio e a Darete Frigio, il quale fece istoria della guerra di Troia, come scrive Eliano. Gli altri c'hanno seguito Omero e imitatolo, tutti fondarono il poema sovra l'istorie, perché non si può fare quasi altrimenti, essendo sinora scritte tutte l'azioni memorevoli ; laonde quelle che non sono scritte non paiono degne di memoria. Molto meglio dunque è, per mio giudizio, che l'argomento sia prestato dall'istoria ; che non sarebbe s'egli in tutto si fingesse. Però Sinesio nel suo libro *De' sogni* lasciò scritto che Alceo e Archiloco furono degni che la posterità conservasse memoria di tutto ciò che lor piaceva o dispiaceva, non avendo essi voluto spender vane parole negli argomenti finti ; e loda Omero e Stesicoro ch'avevano fatto più illustre co' lor poemi la progenie degli eroi ; biasima all'incontro i savi del suo tempo, i quali vanamente s'erano occupati ne' falsi argomenti. E di questa opinione tra gli altri fu Macrobio nel *Sogno di Scipione*, nel quale, distinguendo le favole, dice che in alcune di loro il poeta vuol solo piacere a gli orecchi e

fa quasi professione di falsità e di bugia, quali sono quelle di Menandro e de' suoi imitatori, e gli scherzi d'Apuleio; e queste vuole che la sapienza scacci dal suo tempio nelle cune delle nutrici. Ma di quelle c'hanno qualche forma di virtù si fa la seconda distinzione: in alcune l'argumento è finto, come nelle favole d'Esopo; in altre è fondato nella sodezza del vero, e questo è molto acconcio alla filosofia, ove la verità, la quale è mescolata con alcune cose finte e composte dall'artificio del poeta, non sia nascosta sotto un manto quasi contrario di sozze invenzioni e di brutte parole, ma dentro un pio velame di cose oneste e di nomi splendidi e illustri. Questa distinzione di Macrobio per aventura, la quale scaccia le comedie, o le favole d'Apuleio nella cuna delle nutrici * * * però che le favole sì fatte deono esser lette da' giudiziosi e da gli attempati anzi che no; a' fanciulli, come vuol Platone nel terzo delle sue *Leggi*, deono più tosto dalle nutrici esser cantate le lode de gli dii e de gli eroi. Ma oltre l'autorità si potrebbono adducere molte ragioni per le quali al poeta eroico si conviene fare il suo fondamento nel vero: e prima, dovendo l'epico cercare in molte parti il verisimile, non è verisimile che un'azione illustre, come sono quelle da lui trattate, non sia scritta e passata alla memoria de' posteri con la penna d'alcuno istorico; e i grandi e fortunosi avvenimenti non possono esser incogniti; e ove non siano recati in scrittura, da questo solo argumentano gli uomini la loro falsità; e falsi stimandoli, non consentono di leggieri alle cose scritte, per le quali or sono mossi ad ira, ora a pietà, ora a timore, or contristati, or pieni di vana allegrezza, or sospesi, or rapiti, e in somma non attendono con quell'espettazione il successo delle cose, come farebbono se l'estimassero vere in tutto o in parte; perché, dove manca la fede, non può abbondare l'affetto o il piacere di quel che si legge o s'ascolta; ma dovendo il poeta con la sembianza della verità ingannare il lettore, suol dilettarlo con la varietà delle menzogne, come dice Pindaro nella prima ode dell'*Olimpiache*:

ἦ θαῦμα τὰ πολλά,
καί πού τι καὶ βροτῶν φρένα,

ὑπὲρ τὸν ἀληθῆ λόγον,
δεδαιδαλμένοι ψεύδεσι ποικίλοις
ἐξαπατῶντι μῦθοι;

imperoché il diletto della bugia, variando l'aspetto della verità, e co' suoi colori quasi dipingendolo, suole ingannare più agevolmente. Cerca nondimeno il poeta di persuadere che le cose da lui trattate siano degne di fede e d'autorità, e si sforza di guadagnarsi ne gli animi questa opinione e questa credenza con l'autorità dell'istoria e con la fama de' nomi illustri, e d'acquistarsi benevolenza con la lode della virtù e de gli uomini valorosi, avenga che sia pericoloso l'essere odiato, come dice Platone (parlo di quelli ch'imitano l'azioni illustri, quali sono il tragico e l'epico). E ciò si potrebbe confermare con l'autorità d'Aristotele, perché, se i poeti sono imitatori, conviene che siano imitatori del vero, perché il falso non è; e quel che non è, non si può imitare; però quelli che scrivono cose in tutto false, se non sono imitatori, non sono poeti, e i suoi componimenti non sono poesie, ma finzioni più tosto; laonde non meritano il nome di poeta, o non tanto. Fra costoro sono i comici della nuova comedia, nata dopo la morte d'Aristotele; perché la vecchia, la quale fiorì a' suoi tempi, introduceva nella scena le vere persone, laonde erano in qualche modo imitazioni del vero. Si concedeva nondimeno alla vecchia comedia, o a quella che fu meno antica, il fingere i nomi, come dice Aristotele medesimo: **ἐπὶ μὲν οὖν τῆς κωμῳδίας ἤδη τοῦτο δῆλον γέγονεν· συστήσαντες γὰρ τὸν μῦθον διὰ τῶν εἰκότων, οὕτω τὰ τυχόντα ὀνόματα ἐπιτιθέασι.** Ma la nuova, o perché alcuna legge il condannasse, o perché rappresenti ancora l'azioni vili e popolaresche, sempre suol finger le persone e l'azioni e i nomi a sua voglia; né ripugna al verisimile che dell'azioni private non s'abbia alcuna contezza fra gli uomini, ancora che sono abitatori della medesima città. E benché leggiamo nella *Poetica* d'Aristotele che le favole finte sogliono piacere per la novità loro, come fu tra gli antichi il *Fior* d'Agatone, e tra' moderni Toscani le favole eroiche del Boiardo e dell'Ariosto, e le tragiche d'alcuni più moderni, non debbiamo però lasciarci persuadere che favola alcuna finta

sia degna di maggior lode, perché già si è conchiuso il contrario per molte ragioni ; e oltre a tutte l'altre n'adduciamo due, l'una d'Aristotele medesimo : percioché quelle cose sono credibili che si possono fare, ma quelle che non è chiaro che siano fatte, sono credute poco possibili ; e l'ultima è quasi frutto del seme istesso, nata, dico, dalla sua dottrina : che la novità del poema non consista principalmente nella falsità del suggetto non udito, ma nel bel nodo e nello scioglimento della favola. Fu l'argumento di Tieste, di Medea, di Edippo da varii antichi trattato nella lingua greca e nella latina, ma, tessendolo diversamente, il faceva⟨no⟩ di comun proprio e di vecchio nuovo. Però molto s'inganna il Rubertello in assegnar al poema per materia il falso, avvenga che il falso, per giudizio di Platone e d'Aristotele, sia la materia del sofista, il quale s'affatica intorno a quel che non è. Ma il poeta si fonda sovra qualche azion vera, e la considera come verisimile, onde la sua materia è il verosimile, che può esser vero e falso, ma suole esser più tosto vero, non essendo raggionevole in modo alcuno che il verisimile sia più tosto falso, dal quale è molto dissimile ; percioché ove è dissimilitudine, non può essere identità, per così dire ; ma le cose somiglianti possono esser l'istesse, se non nella sostanza, almeno nella qualità. Dunque poco meno errò monsignor Alessandro Piccolomini, volendo che il soggetto del poema sia più tosto il falso che il vero. ⌈ E in questo medesimo errore, s'io non m'inganno, è il signor Iacomo Mazzone, de le cui opere ho a pena veduta alcuna parte, ma dapoi ch'io ebbi scritte le cose antecedenti e alcune de le seguenti in questo libro e gli altri libri che seguono ; talch'io sono stato costretto d'aggiungerne alcune altre per confermar la mia opinione. Scrive il Mazzone, ne l'introduzione della *Difesa di Dante*, che l'imitazione è ⟨di⟩ due maniere, l'una icastica, l'altra fantastica, seguendo in ciò la dottrina insegnataci da Platone nel *Soffista* ; e chiama icastica quella ch'imita le cose che si trovano o si sono trovate, fantastica l'altra specie, ch'è imitatrice de le cose che non sono ; e questa vuol che sia la perfetta poesia, la qual ripone sotto la facoltà sofistica, di cui è soggetto il falso e quel che non è. Ma per consolare i poeti, e me con gli altri, a cui fa più d'aiuto e di consola-

zione mestieri, fa due o tre specie d'arte sofistica, e ripone la poesia sotto la prima specie, ch'è la più antica ; e questa, s'io non m'inganno, è quella medesima ch'è in tanti luoghi rifiutata da Socrate e da Platone. Però io non posso concedere né che la poesia si metta sotto l'arte de' sofisti, né che la perfettissima specie di poesia sia la fantastica. Quantunque io le concedessi che la poesia fosse facitrice degli idoli, come la sofistica, e non solamente degli idoli, ma degli iddii (poich'a la sovrana lode de' poeti si conviene il deificare e il riporre i principi giusti e valorosi nel numero degli immortali, e agli immortali secoli consecrar la lor memoria), non gli concederei nondimeno che fosse la medesima l'arte de' sofisti e quella de' poeti. Dico adunque che senza dubbio la poesia è collocata in ordine sotto la dialettica insieme con la retorica, la qual, come dice Aristotele, è l'altro rampollo de la dialettica facultà, a cui s'appertiene di considerare non il falso, ma il probabile ; laonde tratta del falso, non in quanto egli è falso, ma in quanto è probabile. Ma il probabile, in quanto egli ⟨è⟩ verisimile, appertiene al poeta, percioch'il poeta usa le prove men efficacemente che non fa il dialettico ; anzi l'imitazione e l'essempio e la comparazione sono debolissime maniere di prove, come c'insegna Boezio ne la sua *Topica* ; ma 'l sofista, per giudicio d'Aristotele pur ne' libri de la sua *Topica*, non considera il probabile, ma il probabile apparente, cioè quello che non è veramente probabile, ma par ad alcuni probabile ; del quale Alessandro Afrodiseo ne' suoi *Comenti* adduce alcuni essempi. È dunque il sofista in ciò differente non solamente dal dialettico, ma dal poeta ancora, percioché quello che per sé è probabile, quello è verisimile. E perché 'l poeta, come ancora il dialettico, è diverso dal sofista più tosto per elezione che per facoltà, quinci aviene che 'l buon poeta si dee affaticare più volentieri di ciascuno altro intorno a soggetti per sé probabili, come fece Omero, il qual ne la persona d'Ettorre volle dimostrarci che lodevolissima cosa sia il difender la patria, e in quella d'Achille che sia lodevolissima la vendetta, e da magnanimi, e per conseguente giusta e favoreggiata dagli dei. Le quali opinioni, essendo senza fallo per sé probabili, son verisimili, e per l'artificio d'Omero divennero proba-

bilissime e provatissime e similissime al vero. O direi che la poesia non fosse disposta sotto la dialettica, ma sotto la logica più tosto, la qual contiene tre parti, la dimostrativa, la probabile e l'apparente probabile, ch'è la sofistica : peroch'il poeta in alcune cose dimostra, come fecero Parmenide ed Empedocle tra gli antichi Greci, Lucrezio e Boecio fra' Latini, Dante fra' Toscani ; in alcune altre sillogizza probabilmente, il che fa più spesso, perch'in questa parte s'impiega propiamente il suo officio ; in alcune usa il paralogismo, il che fa più di rado. E se ciò è vero, la latitudine de la poesia è quanto quella de la logica, e ha tre parti subordinate e corrispondenti a le tre superiori de la logica : alcune volte dimostrando co' filosofi e usando il filosofema ; altre seguendo il verisimile e servendosi de l'essempio e de l'entimema, come fecero Omero e Vergilio ; e altre volte, come il sofista, s'appiglia a l'apparente probabile, e con l'equivoco e con l'altre maniere de' fallaci argomenti, i quali consistono ne le parole e ne le cose, prende gli auditori del suo piacere ; e questo sofistico artificio fu usato da' poeti toscani ne l'amorose poesie più che da alcuno altro, e forse da molti non se n'avedendo. Nondimeno la perfettissima imitazione, o la propissima specie de la poesia, non si ripone sotto la sofistica, o nuova o antica ch'ella sia, ma sotto la dialettica. Molto meno è vero quel che dice il Mazzone, che la perfettissima poesia è la fantastica imitazione ; perché sì fatta imitazione è de le cose che non sono e non furono giamai ; ma la perfettissima poesia imita le cose che sono, che furono o che possono essere, come fu la guerra di Troia, e l'ira d'Achille, e la pietà d'Enea, e le battaglie fra Troiani e Latini, e l'altre che furono o possono essersi fatte. Ma i Centauri, l'Arpie e i Ciclopi non sono adeguato o principal subietto de la poesia, né i cavalli volanti e gli altri mostri de' quali son piene le favole di romanzi. Ma perch'il poeta, per sentenza d'Aristotele, imita le cose o com'elle sono, o come possibili, o come è fama ch'elle siano, o come son credute, il principale soggetto del poeta è quel ch'è, o quel che può essere, o quel che si crede, o quel che si narra ; o tutte queste cose insieme, come piacque ad Aristotele, potendo essere imitate dal poeta, sono il soggetto adeguato de la poesia. Sotto questa una consi-

derazione di verisimile non è dunque un solo di questi membri il soggetto adeguato de la poesia, come stima il Mazzone, né quella ragione dimostra: la poesia è facitrice degli idoli, la sofistica è facitrice degli idoli, adunque la poesia è sofistica; non solo perché ne la seconda figura del sillogismo le due affirmative proposizioni sono viziose, ma ancora perch'il nome degli idoli riceve alcuna distinzione e, secondo ch'egli è variamente deffinito, così appertiene al poeta o al sofista il formar gli idoli. Diffinì Favorino gli idoli (come referisce l'istesso Mazzone) una similitudine ombrosa e una cosa finta, che veramente non è, una forma che non ha sussistenza, come le forme ch'appaiono ne l'acque e negli specchi; e deriva dal verbo εἴδω, che vuol dire «appaio» e «rassomiglio». Ma gli idoli, come gli difinisce Suida, sono effigie di cose non sussistenti, quali sono i Tritoni e le Sfingi e i Centauri; e le similitudini sono imagini di cose sussistenti, come di fiere e d'uomini. Isichio, dichiarando con altra voce i sentimenti del nome idolo, disse: «Idolo è imagine e similitudine e segno», quasi egli sia de le cose che sono e di quelle che non sono, come parve ancora ad Ammonio e a Platone medesimo. Quando diciamo adunque il sofista è facitor degli idoli, intendiamo degli idoli che sono imagini di cose non sussistenti, perch'il subietto del sofista è quel che non è; e in questa significazione disse san Paulo: *Idolum nihil est.* Ma quando affermiamo che 'l poeta sia fattor degli idoli, non intendiamo solamente degli idoli de le cose non sussistenti, perché il poeta imita ancora le sussistenti, e principalmente le rassomiglia. Laonde, quantunque il poeta sia facitor degli idoli, ciò non si dee intendere ne l'istesso significato nel qual si dice ch'il sofista è fabro degli idoli, ma debbiam dir più tosto che sia facitore de l'imagini a guisa d'un parlante pittore, e in ciò simile al divino teologo, che forma l'imagini e comanda che si facciano. E se la dialettica e la metafisica, la qual fu la divina filosofia de' gentili, hanno tanto conformità che furono dagli antichi tenute l'istessa, non è maraviglia che 'l poeta sia quasi il medesimo ch'è il teologo e il dialettico. Ma la divina filosofia, o la teologia che vogliam dirla, ha due parti, e ciascuna di loro è convenevole e propia ad una parte de l'animo nostro composto

del partibile e de l'impartibile, non solo per sentenzia di Platone e d'Aristotele, ma de l'Areopagita, il quale scrisse ne l'epistole a Tito pontefice, ne la *Mistica teologia* e altrove, che quella parte de la teologia più occulta, la quale è contenuta ne' segni e ha virtù di far perfetto, si conviene a la parte de l'animo nostro indivisibile, ch'è il simplicissimo intelletto. L'altra, studiosa di sapienza, la qual dimostra, attribuisce a la parte de l'animo divisibile, molto men nobile de l'indivisibile. Laonde il conducere a la contemplazione de le cose divine e il destare in questa guisa con l'imagini, come fa il teologo mistico e il poeta, è molto più nobile operazione che l'ammaestrar con le dimostrazioni, com'è ufficio del teologo scolastico. Il teologo mistico adunque e il poeta sono oltre tutti gli altri nobilissimi, quantunque san Tomaso ne la prima parte de la *Somma* riponesse la poesia ne l'infimo genere de la dottrina ; ma egli intese di quella parte de la poesia ch'insegna con prove assai deboli, quali sono gli essempi e le comparazioni usate per dimostrare ; tutta volta non la collocò sotto l'arte de' sofisti, che non è dottrina, ma inganno d'apparenzia e arte simile a quella de' prestigitatori. Dunque il poeta facitor de l'imagini non è fantastico imitatore, come parve al Mazzone, e dopo lui a don Gregorio Comanino, canonico regolare, benché l'uno sia fornito di gran dottrina, l'altro di grande eloquenza, anzi ambedue dotati d'ambedue, e miei amici parimente. Ma se l'imagini sono di cose sussistenti, questa imitazione appertiene a l'icastico imitatore. Ma quali cose direm noi che siano le sussistenti ? le intelligibili o le visibili ? Le intelligibili veramente, e per giudicio ancora di Platone, il quale ripose le cose visibili nel genere del non ente, e solamente le intellegibili pose nel genere degli enti. Dunque l'imagini degli angeli, descritte da Dionigi, sono di cose più di tutte l'umane sussistenti ; e 'l leone alato ancora, e l'aquila e 'l bue e l'angelo, che sono imagini degli evangelisti, non appertengono dunque a la fantasia principalmente, né sono suo propio obietto, perché la fantasia è ne la parte divisibile de l'animo, non ne l'indivisibile, la quale è simplicissimo intelletto ; se oltre la fantasia, ch'è virtù de l'anima sensitiva, non se ne trovasse un'altra che fosse virtù de l'intellitiva. Il che pare assai conve-

nevole, perché la fantasia fra' Greci fu così detta dal lume (e ciò si legge nel libro *De placitis philosophorum* scritto da Plutarco), sì come quella potenza la quale è simile al lume ne l'illustrar le cose e nel dimostrar se medesima; e ciò si conviene più tosto a la fantasia intellettuale. Ma questa, quantunque sia posta da' nostri teologi e da' platonici filosofi, non fu conosciuta o non fu conceduta da Aristotele, né da Platone nel *Sofista*; altrimente egli non distinguerebbe l'icastica imitazione da la fantastica, potendo l'icastica convenire ancora a la imaginazione intellettuale. E di lei intese peraventura Dante quando egli disse:

> A l'alta fantasia mancò qui possa;

e altrove:

> Poi piovve dentro a l'alta fantasia
> un crocifisso dispettoso e fiero.

È dunque il poeta, benché sia facitore de l'imagini, più tosto simile al dialettico e al teologo ch'al sofista; anzi non solo fra gli antichi, per aviso d'Aristotele, i poeti e i teologi furono i medesimi, come Lino, Orfeo, Museo, ma fra' moderni ancora, come scrive il Boccaccio ne la *Vita di Dante*; e però la sua imitazione è più tosto icastica che fantastica; e se pur fu operazione de la fantasia, intendasi d'una imaginazione intellettuale; ma non si può contradistinguere da l'icastica. Con un'altra ragione possiam provare che 'l soggetto del poeta sia più tosto il vero che 'l falso; la quale è derivata da la dottrina di san Tomaso nella *Somma* e in altre opere sue. Dice egli ch'il bene e 'l vero e l'uno si convertono, e che 'l vero è bene de l'intelletto; oltre acciò vuole ch'il male non sia natura; laonde, non essendo in qualche natura, è fondato in qualche bene o in qualche cosa buona, perché non si trova alcuna ⟨cosa⟩ rea e mala del tutto. In questa medesima guisa ogni moltitudine è fondata sovra l'unità, né v'è alcuna multitudine che non participi de l'unità; e ogni falsità si fonda su la verità; però quel ch'⟨è⟩ in tutto falso, non può ⟨essere⟩ subietto de la poesia, anzi non è. Esiodo, ⌋ antichissimo poeta greco, nella *Geneologia de gli dei*, scrisse che le Muse sanno dir

molte bugie simili alla verità, e sanno, se vogliono, dir il vero; ma assolutamente le chiama figliuole di Giove, e veridiche, come si legge in quei versi:

> « Ποιμένες ἄγραυλοι, κάκ' ἐλέγχεα, γαστέρες οἶον,
> ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα,
> ἴδμεν δ', εὖτ' ἐθέλωμεν, ἀληθέα μυθήσασθαι».
> Ὣς ἔφασαν κοῦραι μεγάλου Διὸς ἀρτιέπειαι.

Laonde io concluderei che questa fosse un'arte o ver facoltà di dire il vero e il falso, ma 'l vero principalmente. Tra gli scrittori sacri Atanasio non ha diversa opinione da quella ch'io stimo migliore, però ch'egli, scrivendo contro gentili, i quali estimavano che fosse proprio del poeta il finger quel che non è, dimostra il contrario, e il prova con l'essempio de' poeti, i quali dissero le bugie, ma più de gli dii che degli uomini, perché, scrivendo delle umane azioni, non furono in tutto bugiardi; e adduce l'autorità di Omero medesimo, il quale, se di tutte le cose avesse scritto il falso, avrebbe attribuita ad Achille la timidità, e la fortezza a Tersite. Dunque il poeta in qualche parte è amico della verità, la quale illustra e abbellisce di nuovi colori, e si può dire che di vecchia e d'antica la faccia nuova; e nuovo sarà il poema in cui nuova sarà la testura de' nodi, nuove le soluzioni, nuovi gli episodii che per entro vi sono traposti, quantunque la materia fosse notissima e da gli altri prima trattata: perché la novità del poema si considera più tosto alla forma che alla materia. All'incontro non potrà dirsi nuovo quel poema in cui finti siano i nomi e le persone, ma dove il poeta faccia il nodo e lo scioglimento fatto da gli altri; e tale è peraventura alcuna moderna tragedia, a cui manca l'autorità che porta seco l'istoria e la fama, e la novità della finzione. E s'io non sono errato, è soggetto a questa opposizione l'*Avarchide*, poema epico dell'Alamanno, perché, quantunque la favola non sia nota, è quell'istessa dell'*Iliade* d'Omero, laonde non merita gran lode nell'invenzione, e resta ancora privata di quella autorità che suol essere nell'istorie o nella fama; non se ne vede nondimeno alcun'altra meglio tessuta, e, per mio giudizio, è la più perfetta che si legga in questa lingua.

Comunque sia, l'argumento dell'eccellentissimo epico dee fondarsi nell'istorie ; ma l'istoria o è di falsa religione o di vera. Né giudico che l'azione de' gentili ci diano soggetto attissimo del quale si formi il poema epico, perché ne' poemi sì fatti o vogliamo ricorrere alle deità che da' gentili erano adorate, o non vogliamo ; se non vi ricorriamo, manca il maraviglioso ; se ci rivolgiamo a quelle medesime che furono invocate da gli antichi, in quella parte è privo del verisimile e del credibile, o non l'ha per virtù della favola e dell'imitazione, ma del verso e de gli altri ornamenti ; perché, come dice Pindaro nell'istesso luogo,

> Χάρις δ', ἅπερ ἅπαντα τεύ-
> χει τὰ μείλιχα θνατοῖς,
> ἐπιφέροισα τιμάν
> καὶ ἄπιστον ἐμήσατο πιστόν
> ἔμμεναι τὸ πολλάκις.

Ma, s'io non m'inganno, Pindaro intende di quella grazia e di quella venustà de' poeti della quale intese ancora Isocrate nel-l'*Evagora*, e Aristide dopo lui, lodando la rettorica : di quella, dico, che s'acquista con le misure del verso e co' numeri, e che, dissolvendosi co' medesimi, si perderebbe. Noi cerchiamo una persuasione e una forza che nella prosa faccia ancora il medesimo effetto, e diletti similmente come, per mio aviso, dilettarebbono quelle maraviglie che muovono non solamente gli animi de gli ignoranti, ma de' giudiziosi ancora : parlo de gli anelli incantati, de' corsieri volanti, delle navi converse in ninfe e di quelle larve che s'interpongono nella battaglia, dell'ardente spada, della ghirlanda de' fiori, della camera difesa, dell'arco de' leali amanti e d'altre invenzioni che piacciono ancora nella prosa e si leggono volentieri e si rileggono senza la grazia del verso. Ma se questi miracoli, o prodigi più tosto, non possono esser fatti da virtù naturale, è necessario che la cagione sia qualche virtù sopranaturale o qualche potenza diabolica ; e rivolgendoci alle deità de' gentili, cessa in gran parte il verisimile, o il probabile o il credibile che vogliamo dir più tosto, se pur sono il medesimo nel subietto ; perché non è l'istesso, per giudizio d'Aristotele nel primo

della *Topica*, il probabile e quello che pare probabile ; anzi niuna di quelle cose che paiono probabili a prima vista ed estrinsecamente, è in tutto probabile. Veramente probabile, per opinione d'Alessandro suo commentatore, è che gli dii possano tutte le cose ; ma non è vero, e s'ingannò Alessandro se egli intese de' falsi dei che furono adorati dalla Grecia. Oltre a ciò il medesimo Aristotele c'insegna nell'ottavo della *Topica* che non è il medesimo quel che in tutto è probabile e quel che è probabile ad alcuno solamente. Non è probabile in tutto che gl'idoli abbiano tanta potenza, ma fu probabile a que' miseri, i quali, come dice Atanasio, non adoravano l'artefice, ma l'artificio, non lo scoltore, ma la statua. Non è probabile semplicemente quel che fu probabile al gentile, né quel che al gentile pareva verisimile, par verisimile a ciascuno : non è verisimile, non è credibile al cristiano quel che è creduto dall'idolatra ; e se credibile, come dice Aristotele nella *Poetica*, è quello che si può fare, quello che non si può fare non è credibile ; e parimente non è credibile che da loro sia fatto quello che da loro non può esser fatto giamai. Quanto dunque il meraviglioso che portano seco i Giovi e gli Apollini sia scompagnato da ogni probabilità, da ogni verisimilitudine, da ogni credenza, da ogni grazia e da ogni autorità, ciascuno di mediocre giudizio se ne potrà facilmente avvedere leggendo i moderni scrittori ; ma ne' poeti antichi queste cose deono esser lette con altra considerazione e quasi con altro gusto, non solo come ricevute dal volgo, ma come approvate da quella religione, qualunque ella fosse. Laonde senza alcuna ragione il Robertello biasma la bellissima favola e la dottissima allegoria del ramo d'oro, ma la vitupera come cosa impossibile ; e se quello ch'è impossibile per natura fosse impossibile ancora a gli dii, come volle Alessandro, buona sarebbe l'opinione del Robertello ; ma se a gli dei niuna cosa è impossibile, non dee questa maraviglia esser riputata più impossibile dell'altre, né merita maggior riprensione del vello d'oro o de' pomi d'oro, de' quali si favoleggia in tante poesie con tanta lode de' favoleggiatori e con tanto diletto de' lettori ; perochè queste cose ancora da' fisici sarebbono riputate impossibili ; ma a' teologi de' gentili non parvero tali : essi diedero a'

poeti questo ardire e questa licenza di fingere; anzi i teologi e i poeti antichi furono i medesimi, come dice Aristotele nella sua *Metafisica*, la quale non considerò molto il Robertello, perché ivi avrebbe letto quel che i teologi scrivessero dell'ambrosia e dell'altre cose riprese da lui, le quali egli non riprende come cristiano teologo, a cui solo questo officio si converrebbe, ma come critico de' gentili poeti. Potea parimente ricercare nel *Filebo* di Platone e ne gli altri suoi dialogi e ne' commenti del Ficino la buona interpretazione delle cose non bene intese. Non merita maggior biasimo la conversione delle navi, perché se Iddio può creare *ex non entibus, vel ex non existentibus*, come dicono i teologi, molto più agevolmente potrà ciò fare *ex praeexistenti materia*. Concedasi dunque a Virgilio l'aver attribuito a quel suo Giove, che era il maggior dio ch'avessero i gentili, questa maravigliosa potenza del trasmutare la materia d'una in un'altra forma. Concederei ancora che fosse probabile a' nostri poeti che molte cose meravigliose e prodigiose fossero fatte con arte diabolica, perché tutti gli idoli delle genti sono diavoli; ma non si dee concedere loro quella potenza ch'era attribuita a' medesimi da' gentili, da' quali furno adorati come dii e come benefattori. Replicherò in questo luogo quel che altre volte ho detto, cioè che l'eccellentissimo poema è proprio solamente della eccellentissima forma di governo. Questa è il regno; ma il regno non può esser ottimamente governato con falsa religione. Conviene adunque all'ottimo regno la vera religione; e ove sia falsa pietà e falso culto d'Iddio, non può essere alcuna perfezione nel principe o nel principato. Però i poemi ancora participano dell'istessa imperfezione; ma il difetto non è dell'arte poetica, ma della politica, non del poeta, ma de' legislatori. Conchiudiamo dunque che non si debba lodare alcun poema soverchiamente prodigioso, accioché i magi e negromanti siano introdutti con qualche verisimilitudine nel poema. Ma nel suo luogo sarà considerato quel che sia τὸ δυνατόν che ricerca Aristotele nel κατὰ τὸ εἰκός *vel* κατὰ τὸ ἀναγκαῖον, perché io non intendo il necessario come intende il Robertello.

Ma ora seguiamo il nostro proposito, come il verisimile possa esser congiunto co 'l meraviglioso senza la grazia ancora e senza la

venustà de' versi, che sono quasi lusinghe da persuadere a gli orecchi. Diversissime sono, illustrissimo Signore, queste due nature, il meraviglioso e 'l verisimile, e in guisa diverse che sono quasi contrarie fra loro ; nondimeno l'una e l'altra nel poema è necessaria, ma fa mestieri che arte di eccellente poeta sia quella ch'insieme l'accoppi ; il che, se ben è stato sin ora fatto da molti, niuno è (che io mi sappia) il quale insegni come si faccia ; anzi alcuni uomini di somma dottrina, veggendo la ripugnanza di queste due nature, hanno giudicato quella parte ch'è verisimile ne' poemi non essere maravigliosa, né quella che è maravigliosa verisimile, ma che nondimeno, essendo ambedue necessarie, si debba or seguire il verisimile, ora il maraviglioso, di maniera che l'una all'altra non ceda, ma l'una dall'altra sia temperata. Ma io questa opinione non approvo, né stimo che parte alcuna debba nel poema ritrovarsi che non sia verisimile ; e la ragione che mi muove a così credere è tale. La poesia non è altro che imitazione (e questo non si può chiamare in dubbio) ; e l'imitazione non può essere discompagnata dal verisimile, perché l'imitare non è altro che il rassomigliare ; non può dunque parte alcuna di poesia esser separata dal verisimile ; e in somma il verisimile non è una di quelle condizioni richieste nella poesia per maggior sua bellezza e ornamento, ma è propria e intrinseca dell'essenza sua, e in ogni sua parte sovra ogn'altra cosa necessaria. Ma benché io stringa il poeta epico ad un obligo perpetuo di servare il verisimile, non però escludo da lui l'altra parte, cioè il meraviglioso ; anzi giudico che un'azione medesima possa essere e meravigliosa e verisimile ; e molti credo che siano i modi di congiungere insieme queste qualità così discordanti ; e rimettendo gli altri a quella parte ove della testura della favola si tratterà, la quale è lor proprio luogo, qui parleremo di quello che più si conviene a questa materia.

Attribuisca il poeta alcune operazioni, che di gran lunga eccedono il poter de gli uomini, a Dio, a gli angioli suoi, a' demoni o a coloro a' quali da Dio o da' demoni è conceduta potestà, quali sono i santi, i magi e le fate. Queste opere, se per se stesse saranno considerate, meravigliose parranno, anzi miracoli sono chiamati nel commune uso di parlare. Queste medesime, se si averà

riguardo alla virtù e alla potenza di chi l'ha operate, verisimili saranno giudicate, perché, avendo gli uomini nostri bevuta nelle fasce insieme col latte questa opinione, ed essendo poi in loro confermata da i maestri della nostra santa fede (cioè che Dio e i suoi ministri e i demoni e i magi, permettendolo Lui, possano far cose sovra le forze della natura meravigliose), e leggendo e sentendo ogni dì ricordar<n>e nuovi essempi, non parrà loro fuori del verisimile quello che credono non solo esser possibile, ma stimano spesse fiate esser avvenuto e poter di nuovo molte volte avvenire. Sì come anco a quegli antichi, che vivevano ne gli errori della lor vana religione, non deveano parer impossibili que' miracoli che de' lor dei favoleggiavano non solo i poeti, ma l'istorie; perché, se pur gli uomini scienziati gli prestavano picciola credenza, basta al poeta in questo, com'in molte altre cose, la opinion della moltitudine, alla quale molte volte, lasciando l'essatta verità delle cose, e suole e dee attenersi. Può esser dunque una medesima azione e meravigliosa e verisimile: meravigliosa riguardandola in se stessa e circonscritta dentro a i termini naturali, verisimile considerandola divisa da questi termini, nella sua cagione, la quale è una virtù sopranaturale, possente e usata a far simili meraviglie. Ma di questo modo di congiungere il verisimile col meraviglioso privi sono que' poemi ne' quali s'introducono le deità de' gentili, come l'*Ercole* del Geraldo e 'l *Constante* del Bolognetto; né senza molta sconvenevolezza mi pare che introducea il Bolognetto Giove, iddio delle genti, a predire, come amico e benevolo, la grandezza de' pontefici romani, perché prediceva per conseguenza la destruzione de gli idoli suoi e de' tempi e de gli altari e de' molti sacrifici; e, quel che è peggio, la predizione è fatta a Venere, non s'accorgendo il poeta che niun aspetto e niuna congiunzione di Giove con Venere, niuna genealogia de gli dei, niuna favola, niuna istoria faceva tolerabili queste cose nel suo poema; le quali in Virgilio sono meravigliose per l'opinione avuta da' Romani d'esser discesi da Enea, figliuolo di Venere e d'Anchise, e particolarmente da Giulio Cesare e dalla gente Iulia, della quale Iulo, figliuolo di Enea, era stato progenitore. Per tutte queste cagioni le poesie di Virgilio son degne di tanta

laude quanta può darsi a poeta di quella età nella quale egli scrisse. Oltre a ciò, chi vuol formare l'idea d'un perfetto cavaliere, non so per qual cagione gli nieghi questa lode di pietà e di religione. Laonde proporrei di gran lunga la persona di Carlo e d'Artù a quella di Teseo e di Giasone. Ultimamente, dovendo il poeta aver molto riguardo al giovamento, molto meglio accenderà l'animo de' nostri cavalieri con l'essempio de' fideli che de gli infideli, movendo sempre più l'autorità de' simili che de' non simili, e de' domestici che degli stranieri. E se noi consideriamo il *Panegirico* d'Isocrate, conosceremo di leggieri la cagione per la quale la poesia d'Omero fosse tanto cara a' popoli della Grecia ne' suoi tempi: e quest'altra non fu che la inimicizia antichissima tra Greci e barbari, per la quale più volentieri dell'altre cose erano lette le vittorie de' Greci e cantate ne gli inni; ma per le morti de' medesimi si fecero i lamenti e l'altre poesie sì fatte. Per queste cagioni medesime a i nostri tempi le vittorie de' fideli contro gli infideli porgeranno gratissimo e nobilissimo argumento di poetare.

Dee dunque l'argumento del poema epico esser derivato da vera istoria e da non falsa religione. Ma l'istorie e le scritture sono sacre o non sacre; e delle sacre alcune hanno maggiore, altre minore autorità: maggior autorità hanno l'ecclesiastiche e le spirituali, se così è lecito il dire, perché tutte le cose spirituali son sacre, come parve a san Tomaso, ma non tutte le sacre spirituali; l'altre senza fallo sono meno autorevoli. Nelle istorie della prima qualità a pena ardisca il poeta di stender la mano; ma si possono lasciare nella pura e semplice verità, perché non si fa fatica alcuna nel trovare, e a pena par ch'il fingere ivi sia lecito; e chi non fingesse e non imitasse, obligandosi a que' particolari medesimi che ivi sono contenuti, poeta non sarebbe, ma più tosto istorico.

In queste medesime istorie si può fare un'altra distinzione: perché o contengono avenimenti de' nostri tempi, o de' tempi remotissimi, o cose non molto moderne né molto antiche. L'istoria di secolo o di nazione lontanissima pare per alcuna ragione soggetto assai conveniente al poema eroico, peroché, essendo quelle cose in guisa sepolte nell'antichità ch'a pena ne rimane debole e oscura

memoria, può il poeta mutarle e rimutarle e narrarle come gli piace. Ma con questo commodo è un incommodo peraventura, e non picciolo, perché insieme con l'antichità de' tempi è quasi necessario che s'introduca nel poema l'antichità de' costumi; ma quella maniera di guerreggiare usata da gli antichi, i conviti, le ceremonie e l'altre usanze di quel remotissimo secolo paiono alcuna volta a' nostri uomini noiose e rincrescevoli anzi che no, come aviene ad alcuni idioti che leggono i divinissimi libri d'Omero trasportati in altra lingua. E di ciò in buona parte è cagione l'antichità de' costumi, la quale da coloro c'hanno avezzo il gusto alla gentilezza e al decoro di questa <età> è schivata come cosa vieta e rancida. Ma chi volesse con l'antichità de' secoli descriver l'usanze moderne, potrebbe forsi parere simile alcuna volta a poco giudizioso pittore che ci mostrasse l'imagine di Catone o di Cincinnato vestito secondo le foggie della gioventù milanese o napolitana, o, togliendo ad Ercole la clava e la pelle del leone, l'adornasse di sopraveste e di cimiero, come fece il Giraldo nel suo poema, ma non senza grande essempio, perché prima Esiodo avea descritte l'arme e lo scudo di Ercole quasi gareggiando con Omero, e la battaglia fatta da lui con Cigno, figliuolo di Marte.

Portano l'istorie moderne gran comodità e molta convenevolezza in questa parte de' costumi e delle usanze, ma togliono quasi in tutto la licenza di fingere e d'imitare, la quale è necessariissima a' poeti, particolarmente a gli epici. Oltre a ciò, per un'altra ragione par che nieghi Aristotele al poeta tragico l'argumento delle cose moderne: perché la tragedia è imitazione di uomini più eccellenti che non sono i moderni; e per l'istessa ragione non deono le cose presenti, o quelle che sono passate di poco tempo, esser soggetto del poema eroico. Ma nell'azioni di Carlo Quinto dee esser più tosto considerata la prima ragione, o le prime, avenga che troppo ardito parrebbe colui che volesse descriverle altrimenti di quello che molti sanno esser avvenute, o per se medesimi o per certe relazioni de gli avi o de' padri, che ne sono informati. Oltre a ciò, l'azioni di Carlo sono state così grandi e così laudevoli, anzi così meravigliose c'hanno più tosto tolta che data a' poeti l'occasione d'accrescerle. Ma non si dee trapassare in questo

luogo senza considerare quel che scrive Isocrate nell'*Evagora*: « Sarebbe dunque officio de gli altri il lodar gli uomini eccellenti della sua età, acciò che coloro i quali possono ornar con le parole gli egregi fatti de gli antichi, dicessero il vero a gli altri i quali hanno notizia delle cose, e incitassero i giovani con maggior emulazione della virtù, sapendo di dover esser più lodati di quelli antichi, la cui virtù hanno superata. Ora chi non perde l'animo veggendo coloro i quali vissero nella guerra troiana, o avanti quel tempo, esser celebrati con divine laudi, e le cose fatte da loro messe inanzi a gli occhi per spettacolo della tragedia, e sappia, benché avanzasse la virtù di quegl'istessi, di non dover mai essere stimato degno di laude somigliante? Il che si dovrebbe imputare all'invidia ». Ma delle cose ch'egli poi soggiunge si raccoglie che ' fatti de gli uomini presenti, o vicini alla nostra memoria, possono esser trattati da gli oratori, benché cedano in molte cose a' poeti: intendeva nondimeno, per mio aviso, delli scrittori de' panegirici e dell'ode che solevano cantarsi, fra' quali fu Pindaro; perché, degli epici e de' tragici parlando, manifestò la sua opinione assai chiaramente nel *Panatenaico*, quando egli disse ⟨che⟩ Agamennone, dopo le cose fatte da lui e l'essempio lasciato a gli altri, era defraudato della gloria per colpa di coloro che prepongono i portenti a' benefizii e la bugia alla verità; e, per mio aviso, intende Isocrate delle cose mirabili fatte da Achille con molto favor di Giove e con poca riputazione d'Agamennone, divenuto supplichevole ad un giovane adirato. Si può a queste cose aggiungere l'autorità d'Aristotele ne' *Problemi*, e la ragione che egli adduce perché ci piaccia più la narrazione delle cose non troppo nuove né troppo vecchie; la quale è questa: che noi diffidiamo delle cose troppo lontane, ma non possiamo aver diletto di quelle nelle quali non abbiamo fede; ma l'altre che sono troppo nuove pare che ancora le sentiamo, però n'abbiamo minor diletto.

Tutte queste condizioni, illustrissimo Signore, si richiedono nella materia nuda o informe, ma non però in guisa che, mancandogliene una, ella divenga inabile a ricever la forma del poema eroico. Ciascuna per sé sola fa qualche effetto, chi più e chi meno, ma tutte insieme tanto rilevano che senz'esse non sarebbe capace

di perfezione. Ma oltre queste, richieste nel poema per maggior eccellenza, una n'addurrò semplicemente necessaria, come si può raccorre dalla sua definizione : quest'è che l'azione che dee venire sotto l'artificio dell'epico sia nobile e illustre e abbia grandezza ; e non altra differenza è quella la quale costituisce la forma dell'epopeia. Convengono in ciò la poesia eroica e la tragica, ma sono differenti dalla comedia, ch'è imitatrice delle basse e popolaresche azioni. Ma communemente si crede che la tragedia e l'epopeia non siano differenti fra loro nelle cose imitate, imitando l'una e l'altra parimente l'azioni grandi e illustri, ma che la differenza fra loro nasca dalla diversità del modo ; è dunque necessario che ciò più minutamente si consideri.

Costituisce Aristotele nella sua *Poetica* tre differenze essenziali e specifiche per le quali un poema dall'altro si separa e si distingue, e con poche parole sono da lui espresse in questa guisa : ἢ γὰρ τῷ γένει ἑτέροις μιμεῖσθαι, ἢ τῷ ἕτερα, ἢ τῷ ἑτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον; le quali significano nella nostra lingua: « imitano o con le cose diverse di genere, o cose diverse, o in modo diverso ». Le cose imitate sono l'azioni. Il modo è il narrare o il representare : narrare si dice quello nel quale appare la persona ⟨del poeta⟩, rappresentare ove è occulta quella del poeta e si manifesta quella delli istrioni ; e l'uno si dice da' Greci δι' ἀπαγγελίαν, l'altro di questi modi è detto drammatico. Le cose con le quali s'imita, cioè l'instrumenti dell'imitazione, sono il parlare, il ritmo e l'armonia : parlare è la composizione di molte parole significatrici de' nostri concetti secondo il nostro compiacimento ; l'armonia si può diffinire una concordia di voci discordi ; per il ritmo intendo la misura de' movimenti e di gesti che fanno gli istrioni. Poi che Aristotele ha poste le tre differenze essenziali, dice che la tragedia è simile alla comedia nel modo dell'imitare e nelle cose con le quali imitano, perochè l'una e l'altra rappresenta, e ambedue, oltre il verso, si vagliono del ritmo e dell'armonia ; ma quel che le fa differenti di natura è la diversità delle cose imitate, perché la comedia imita gli umili, la tragedia uomini più eccellenti ch'oggi non sono. L'epopeia è poi conforme alla tragedia in quello in che la comedia è dissimile, ma le fa differenti

il modo: narra l'epico, rappresenta il tragico; e narra il primo μόνον τοῖς λόγοις ψιλοῖς ἢ τοῖς μέτροις, cioè col parlar nudo e non condito, e co' versi; il tragico, oltre il verso, usa il ritmo e l'armonia, ch'è quasi condimento delle parole.

Con queste cose dette d'Aristotele brevemente, ma con quella oscura brevità ch'è propria di lui, è stato creduto il tragico e l'epico in tutto conformarsi nelle cose imitate; la qual opinione, benché commune e universale, si può nondimeno considerare più esquisitamente. Se l'azioni epiche e tragiche fossero dell'istessa natura, produrrebbono gli istessi effetti, peroché dalle medesime cagioni sono derivati gli effetti medesimi; ma producendo diverse passioni, ne seguita che diversa sia la natura. Muovono l'azioni tragiche l'orrore e la compassione, e dove manchi il miserabile e lo spaventoso, non sono più tragiche. Ma gli epici non sogliono nell'istesso modo contristar gli animi, né questa condizione in loro si richiede come necessaria; imperoché dice Aristotele che il rallegrarsi della pena delli scelerati, quantunque piaccia a gli spettatori, non è proprio della favola tragica, ma nell'eroica si loda senza fallo; e se talora ne' poemi eroici si vede qualche caso orribile o compassionevole, non si cerca però l'orrore e la compassione in tutto il contesto della favola; nella quale ci rallegriamo della vittoria de gli amici e della perdita de' nemici, ma de' nemici, come sono i barbari e gl'infideli, non si dee avere egualmente misericordia. Non è ancora illustre parimente l'azione del tragico e quella dell'epico, o quello illustre è quasi diverso di natura e di forma: l'uno consiste nella inaspettata e sùbita mutazione di fortuna, e nella grandezza de gli avvenimenti che muovono misericordia e terrore; ma l'illustre dell'eroico è fondato sovra l'eccelsa virtù militare e sopra il magnanimo proponimento di morire, sovra la pietà, sovra la religione e sovra l'azioni nelle quali risplendono queste virtù, che sono proprie dell'epopeia e non convengono tanto nella tragedia. E quinci aviene che le persone le quali nell'uno e nell'altro poema s'introducono, non sono della medesima natura, quantunque siano de' re e de' prencipi grandi. Richiede la tragedia persone né buone né cattive, ma d'una condizione di mezzo: tale è Oreste, Elettra, Giocasta, Eteocle, Edippo

la cui persona fu da Aristotele giudicata attissima alla favola tragica. L'epico all'incontro vuole il sommo delle virtù; però le persone sono eroiche come è la virtù. Si ritrova in Enea l'eccellenza della pietà, della fortezza militare in Achille, della prudenza in Ulisse. E se alcuna volta il tragico e l'epico prendono per soggetto la persona medesima, è da loro considerata diversamente e con vari rispetti. Considera l'epico in Ercole, in Teseo, in Agamennone, in Aiace, in Pirro il valore e l'eccellenza dell'armi; gli risguarda il tragico come caduti per qualche errore nell'infelicità. Ricevono ancora gli epici non solo il colmo della virtù nelle persone da lor descritte, ma l'eccellenza del vizio con minor pericolo assai che i tragici non sono usi di fare. Tale è Mezenzio, Busiri, Procuste, Diomede, Tersite e gli altri somiglianti; tali, o non molto diversi, sono Ciclopi e Lestrigoni, ne' quali la ferità è in vece del vizio, ma molto più terribile del vizio e più spaventosa.

Per le cose dette può esser manifesto che la differenza ⟨ch'⟩è fra la tragedia e l'epopeia non nasce solamente dalla diversità de gl'instrumenti e del modo dell'imitare, ma prima dalla varietà delle cose imitate, la quale è molto più propria dell'altre, e d'Aristotele ancora è accennata in quelle parole: ὥστε τῇ μὲν ὁ αὐτὸς ἂν εἴη μιμητὴς Ὁμήρῳ Σοφοκλῆς, μιμοῦνται γὰρ ἄμφω σπουδαίους; perché se Omero in qualche modo non è diverso da Sofocle, imitando l'uno e l'altro gli uomini eccellenti, non ne segue però che sia affatto simile. Bastò ad Aristotele accennar questa differenza, perché l'altre due sono in guisa note che non lasciano luoco a dubbio alcuno. Ma quell'illustre ch'abbiamo detto esser proprio dell'eroico, può esser più o meno illustre: quanto la materia conterrà in sé avenimenti più nobili e più grandi, tanto sarà più disposta all'eccellentissima forma dell'epopeia. Però disse Aristotele ch'Omero oltre tutti gli altri fu eroico e, per così dire, principalmente eroico; e, mossi dalla sua autorità, alcuni portano opinione che l'amore non sia convenevol materia dell'eroico o del tragico, e dicono ch'egli in due poemi, dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, a pena si ricorda d'amore. Il medesimo provano con l'autorità di Sofocle, il quale fra l'altre sue tragedie non ne scrisse pur una de soggetti amorosi. Questi medesimi non lodavano Virgilio, che

avesse finto Didone inamorata d'Enea, riprendendoci del soverchio diletto con que' versi del nostro poeta toscano :

> Taccia il vulgo ignorante ! io dico Dido,
> ch'amor pio del suo sposo a morte spinse,
> non quel d'Enea, com'è publico grido.

Parea nondimeno a costoro che Virgilio fosse stato più ristretto e parco che non siamo noi altri, perché molte cose e' poteva dire dell'amor d'Enea, molte di quello d'Iarba, molte di quello di Turno e di Lavinia, le quali da lui sono taciute o a pena accennate. Aggiungevano la ragione all'autorità, dicendo che l'uno e l'altro poema è gravissimo, laonde non pare ch'in lor si convenga l'amore in modo alcuno, avenga ch'egli sia passione di animo leggiero ; onde si legge :

> Ei nacque d'ozio e di lascivia umana,
> nudrito di pensier dolci e soavi,
> fatto signore e dio da gente vana.

Assegnavano dunque l'amore più tosto alla comedia. Ma io fui sempre di contrario parere, parendomi ch'al poema eroico fossero convenienti le cose bellissime ; ma bellissimo è l'amore, come stimò Fedro appresso Platone ; ma s'egli non fosse né bello né brutto, come fu più tosto giudizio di Diotima, non però conviene alle comedie, le quali dilettano con le cose brutte, e con quelle muovono a riso. Laonde la comedia vecchia dee esser peraventura più lodata, come credeva il Maggio, perché la nova ci ha depinto alcuna volta l'amore così bello che per poco non si poteva descrivere nel poema eroico con più be' colori. Ma non si può negare che l'amor non sia passione propria de gli eroi, perché a duo affetti furono principalmente sottoposti, come stima Proclo, gran filosofo nella setta de' platonici : all'ira e all'amore ; e se l'uno è convenevole nel poema eroico, l'altro non dee esser disdicevole in modo alcuno ; ma convenevolissima è l'ira per giudizio di tutti e d'Omero medesimo, il quale dall'ira d'Achille prese il soggetto del suo nobilissimo poema ; dunque l'amore è convenevole similmente, e amore fu quello d'Achille e di Patroclo, come parve a

Platone. Laonde nell'istesso poema non solamente è descritta l'ira d'Achille contra Agamennone e contra Ettore e gli altri Troiani, ma l'amor suo verso Patroclo. Taccio di Criseida e di Briseida, benché quelli abbracciamenti amorosi non fussero senza amore ; ma l'amore non fu nobile, come disse il Petrarca :

> Tu sai che il grande Atride e l'alto Achille,
> . . . .
> e di tutti il più chiaro
> un altro e di virtute e di fortuna,
> . . . .
> lasciai cadere in vil amor d'ancille.

Taccio, dico, l'amore che non è nobile, ma non posso trapassare sotto silenzio l'amor d'Elena, nobilissimo e forse bellissimo quantunque ingiusto : perché la causa del bello è superiore a quella del giusto, come stima l'istesso Proclo, tra i platonici filosofo di grandissima stima, il quale pone nel grado superiore il buono o il bene, nel secondo il bello, nel terzo il giusto. Ma ciò si dee intendere solamente ne' principii delle cose, perché nell'anima nostra non può esser bellezza senza giustizia. Nondimeno Isocrate ancora stimò che tutta la grazia e la venustà de' poemi d'Omero nascesse dalla bellezza d'Elena. Laonde non è meraviglia se i Troiani, per ritenerla, guerreggiarono tanti anni contra la giustizia, non ascoltando il consiglio de' più savi, i quali persuadevano che si rendesse a Menelao, come nota Aristotele ne' suoi libri morali, alla cui autorità debbiamo prestar maggior fede ch'a quella d'ogni altro filosofo. Ma, per suo giudizio, non è negato al poema eroico, e per opinione de gli altri è conceduto. E se gravissima è la tragedia, niun'altra avrebbe maggior bisogno che la sua soverchia severità fosse temperata con la piacevolezza d'amore ; né questa piacevolezza ricusò di darle Euripide nella sua *Fedra*, dopoi Seneca nell'*Ippolito* ; e Sofocle medesimo sparse l'*Antigone* de gli amorosi affetti e del pietoso amore di Emone, e le *Trachine* e l'*Ercole in Eta* delle passioni amorose di Dianira. Laonde Demetrio Falereo nel libro suo *Dell'elocuzione* scrisse che niuna cosa fa più graziose le tragedie dell'amore. Ma noi parliamo dell'amor di cavaliero, qual fu o poté esser quel d'Achille con Polissena, accennato a

pena da' tragici; e di questo non si potrebbe dubitare, s'egli fosse convenevole al poema eroico, ma qual delle due passioni fosse più conveniente, l'ira o l'amore. Omero stimò senza dubbio più conveniente l'ira, perché altrimente avrebbe formato il poema dell'amor d'Achille e di Polissena. E oltre ciò, la ragione e l'autorità di Platone par che più ci confermi quella d'Omero, perché tra le tre potenze dell'animo nostro, io dico la ragione e l'appetito irascibile e 'l concupiscibile, senza fallo nobilissima ⟨è⟩ la ragione, e quasi regina dell'altre; ma il concupiscibile appetito somiglia più tosto al rubbello popolare, il qual, sollevandosi e facendo tumulto nell'animo, nega di prestare obedienza alla ragione, là dove l'irascibile è quasi guerriero e ministro della ragione in raffrenare l'altro che le fa contrasto. Dunque dell'ira più tosto che dell'amore dee prendere soggetto il poeta eroico. E ciò peraventura sarebbe vero se gli eroi fossino tutti e sempre soggetti alle passioni; ma se l'amore è non solo una passione e un movimento dell'appetito sensitivo, ma uno abito nobilissimo della volontà, come volle san Tomaso, l'amore sarà più lodevole ne gli eroi, e per conseguente nel poema eroico. Ma gli antichi o non conobbero questo amore, o non volsero descriverlo ne gli eroi; ma se non onorarono l'amore come virtù umana, l'adorarono quasi divina; però niuna altra dovevano stimar più conveniente a gli eroi. Laonde azioni eroiche ci potranno parer, oltre l'altre, quelle che son fatte per amore. Ma i poeti moderni, se non vogliono descriver la divinità dell'amore in quelli ch'espongono la vita per Cristo, possono ancora, nel formarvi un cavaliere, descriverci l'amore come un abito costante della volontà; e così gli hanno formati, oltre tutti gli altri, quegli scrittori spagnuoli i quali favoleggiarono nella loro lingua materna senza obligo alcuno di rime, e con sì poca ambizione ch'a pena è passato alla posterità nostra il nome d'alcuno. Ma qualunque fosse colui che ci descrisse Amadigi amante d'Oriana, merita maggior lode ch'alcuno degli scrittori francesi; e non traggo di questo numero Arnaldo Daniello, il quale scrisse di Lancillotto, quantunque dicesse Dante:

> Rime d'amore e prose di romanzi
> soverchiò tutti; e lascia dir gli stolti
> che quel di Limosì credon ch'avanzi.

Ma s'egli avesse letto *Amadigi di Gaula* o quel di Grecia o *Primaleone*, peraventura avrebbe mutata opinione, perché più nobilmente e con maggior costanza sono descritti gli amori da' poeti spagnuoli che da' francesi, se pur non merita d'esser tratto da questo numero Girone il Cortese, il quale castiga così gravemente la sua amorosa incontinenza alla fontana ; ma senza fallo è maggiore lode avere in guisa disposto l'animo ch'alcuno affetto non possa prender l'arme contra la ragione. Laonde più perfetta sarebbe stata l'amicizia di Girone con Danaino s'ella non fosse stata perturbata dall'amore. Assai men grave nondimeno è 'l fallo di Girone che quello del Biscaglino nel *Furioso*, anzi non può quasi fra loro esser fatta alcuna comparazione ; e se Girone non fosse stato così vicino al commetter fallo, la sua virtù ci parrebbe maggior senza dubbio ; ma non sarebbe così piacevole il poema in quella parte. La virtù nondimeno di Leone nel *Furioso* supera tutti gli altri essempi ch'io abbia letto ; laonde mi pare che scioccamente si dubiti qual sia maggiore cortesia, quella di Leone o quella di Ruggiero, perché non è cortesia quella ch'è fatta contra l'onesto e contra il dritto ; ma non era onesto che Ruggiero ingannasse Bradamante ; non fu dunque cortesia quella di Ruggiero ; però non doveria contendere con quella del prencipe greco, alla quale si può paragonare in qualche modo quella di Gisippo, uomo dell'istessa nazione, ma non della medesima fortuna ; perché quell'altra di messere Ansaldo fu similmente una generosa pazzia, ma degna di riprensione più tosto che di lode. In somma l'amore e l'amicizia sono convenevolissimo soggetto del poema eroico ; e se vogliam chiamare amicizia quella d'Achille e di Patroclo, niun'altra potea dar materia di poetar più eroicamente. Ma non dee l'opinione di Dante esser tralasciata, perché la sua autorità, in questa lingua, non mediocre, può esser fondamento della nostra opinione. Egli dice ne' libri *Della volgare eloquenza* che tre sono le cose che deono esser cantate nel sommo stile : la salute e l'amore e la virtù ; la salute come utile, l'amor come piacevole, la virtù come onesta. Ma s'il sommo stile è il tragico, in quanto è l'istesso con l'eroico o in quanto il contiene, l'amore senza fallo dee esser cantato dal poema eroico. Ma egli

considera l'amore come piacevole, e si potrebbe considerare ancora come onesto o come virtù cavaleresca, cioè come abito della volontà. Concedasi dunque che 'l poema epico si possa formar di soggetto amoroso, com'è l'amor di Leandro e d'Ero, de' quali cantò Museo, antichissimo poeta greco; e quel di Giasone e di Medea, dal qual prese il soggetto Apollonio fra' Greci e Valerio Flacco tra' Latini; o quel di Alessandro e d'Elena descritto da Coluto Tebano e dal cardinale Sfondrato padre di Gregorio XIV, non solo a' suoi ⟨tempi⟩ grandissimo prelato, ma grandissimo poeta; o quelli di Teagene e di Cariclea, e di Leucippe e di Clitofonte, che nella medesima lingua furono scritti per Eliodoro e per Achille Tazio; o gli altri d'Arcita e di Palemone, e di Florio e di Biancofiore, di cui nella nostra lingua poetò il Boccaccio; o gli avenimenti di Piramo e di Tisbe, i quali diedero materia ad un picciol poema del Tasso mio padre; o la pazzia di Narcisso, da cui prese soggetto l'Alemanno. Ma in questa idea, ch'ora andiamo cercando, del perfettissimo poema, fa mestieri ch'abbiamo riguardo alla nobiltà e all'eccellenza più ch'a tutte le cose. Però debbiamo scegliere azione in cui la nobiltà sia in sommo grado, come è nell'impresa de gli Argonauti che passarono al vello d'oro, di cui fecero i loro poemi Orfeo prima e dapoi Apollonio. È parimente questa condizione nella guerra di Troia e negli errori di Ulisse cantati da Omero, e in quella di Tebe e nella fanciullezza d'Achille scritta da Stazio, e nella guerra civile e nella seconda africana ridotte in versi da Lucano e da Silio Italico e dal Petrarca, il quale negli amori di Masinissa superò il primo di gran lunga; ma oltre tutte l'altre è nobilissima azione la venuta di Enea in Italia, perché l'argumento è per sé grande e illustre, ma grandissimo e illustrissimo avendo riguardo all'Imperio romano ch'ebbe origine da quella, come nel principio dell'*Eneide* accenna il divino poeta:

Tantae molis erat Romanam condere gentem.

Tale era la liberazione d'Italia da' Goti, che porse materia al poema del Trissino, tali sono quelle imprese che per la confermazion della fede, o per l'essaltazione della Chiesa o dell'Imperio

furono felicemente e gloriosamente adoperate; le quali per se medesime acquistano gli animi de' lettori e muovono aspettazione e diletto meraviglioso, e, aggiontovi l'artificio dell'eccellente poeta, non è cosa che non possano ne gli animi nostri.

Dee dunque il poeta schivar gli argomenti finti, massimamente si finge esser avvenuta alcuna cosa in paese vicino e conosciuto, e fra nazione amica, perché fra' popoli lontani e ne' paesi incogniti possiamo finger molte cose di leggieri senza toglier autorità alla favola. Però di Gotia e di Norveggia e di Suevia e d'Islanda o dell'Indie Orientali o di paesi di nuovo ritrovati nel vastissimo Oceano oltre le Colonne d'Ercole si dee prender la materia de sì fatti poemi. Non tocchi ancora il poeta quelle cose che non possono esser trattate poeticamente, e nelle quali non ha luogo la finzione e l'arteficio; rifiuti le troppo rozze, a cui non si può quasi aggiongere splendore, e si ricordi di quel precetto d'Orazio:

et quae
desperas tractata nitescere posse, relinque.

Rifiuti le male ordinate, a guisa di tronco troppo torto il quale non sia buono per la fabrica; ricusi le materie troppo asciutte e troppo aride, le quali non danno molte occasioni all'ingegno e all'arte del poeta, e quelle che sono noiose e rincrescevoli soverchiamente, e l'infelici, com'è la morte de' paladini e la rotta di Roncisvalle; perché fra' Greci ancora o fra' Latini niuno è che celebrasse in poema eroico la sconfitta de gli Ateniesi o de gli Spartani, e le vittorie di Persiani o pur quelle de' Francesi; anzi Allia per l'occisione de' nostri fu riputato nome infausto e infelice, come dovrebb'esser quel di Roncisvalle. Figuri la morte e l'occisioni fra gli avversari, come fece Omero che l'accrebbe fra' Troiani e fra' barbari. Men savio consiglio veramente fu quello di Stazio, che celebrò la calamità de gli Argivi e la morte o la rotta dell'essercito condotto da' sette regi, perché quello è soggetto tragico anzi che no, e fra i Greci fu trattato da Euripide, il quale, come dice Aristotele, è τραγικώτατος. Non s'invaghisca il poeta delle materie troppo sottili e convenienti più tosto alle scuole de'

teologi o de' filosofanti ch'a' palagi de' principi e a' teatri; non si mostri ambizioso nelle questioni naturali e teologice, e non dimentichi quello che dice Orazio lodando Omero e proponendolo a molti filosofi i quali avevano scritto delle virtù e dell'onesto, come si legge nella seconda epistola a Lollio:

> Troiani belli scriptorem, Maxime Lolli,
> dum tu declamas Romae, Praeneste relegi;
> qui, quid sit pulchrum, quid turpe, quid utile, quid non,
> plenius et melius Chrysippo et Crantore dicit.

Non si mostri troppo curioso nella cognizione dell'antichità oscura e quasi nascosta, ove l'oscurità non fosse di cose grandissime e degne della cognizione; delle cose minute sia sprezzatore anzi che no, nell'acute magnifico, nelle riposte aperto, e in tutte meraviglioso; non sia troppo lungo nelle cerimonie delle cose sacre o profane, e ne' giuochi sia ornato, efficace, e ponga le cose inanzi gli occhi, e non descriva tutti quelli che si fanno, ma i più celebri e illustri, e quelli che sono quasi simulacri della guerra o sua essercitazione, come fecero Virgilio e Omero, ⟨l⟩'uno nell'essequie di Patroclo, l'altro nella sepoltura d'Anchise. Ma ora in vece di giuochi sono succeduti torniamenti e giostre, che magnificamente furono descritti da' nostri poeti, come fu dall'Ariosto quello di Damasco, dal Tasso quella di Cornovaglia più convenevolmente: perché nell'Inghilterra solevano usarsi, ma non era costume de' Turchi o de' Saracini il giostrare; laonde soleva dire Geme, fratello de Salim imperatore de' Turchi, mentre egli fu prigioniero in Roma, che era troppo da scherzo e poco da dovero. Abbia ancora risguardo il poeta alla gloria della nazione, all'origine delle città e delle famiglie illustri, a' principi de' regni e degl'imperi, come ebbe, oltre tutti gli altri, Virgilio; non sia troppo licenzioso nel fingere le cose impossibili, le mostruose, le prodigiose, le sconvenevoli, come fece colui ⟨il⟩ quale volle imitare la favola di Tiresia che, percotendo e ripercotendo i serpenti, di maschio divenne femina, e poi di femina maschio, ma poco felicemente trasmutò Rinaldo in una donna; ma consideri il poter dell'arte maga e della natura istessa quasi rinchiuso dentro a certi

confini e ristretto sotto alcune leggi, e gli antichi e i vecchi prodigi, e l'occasioni delle meraviglie e de' miracoli e de' mostri, e la diversità delle religioni, e la gravità delle persone; e cerchi di accrescere quanto egli può fede alla meraviglia senza diminuire il diletto. Però non dee rifiutar gl'incanti, non le caccie, benché elle fossero di fiere terribili e rare volte vedute, come fu quella che fece Agramante in Biserta; e in questa parte possiamo seguir l'autorità de gli antichi nella caccia del porco ucciso da Atalanta, che diede occasione all'infelicità di Meleagro, celebrato da greci e da latini poeti, e in quella del toro che fu domato da Teseo, o del serpente ucciso da Ercole. Descriva le tempeste, gl'incendi, le navigazioni, i paesi e i luoghi particolari; si compiaccia nella descrizione delle battaglie terrestri e maritime, de gli assalti delle città, dell'ordinanza dell'essercito, e del modo di alloggiare; ma in questo schivi il soverchio e temperi il rincrescimento di troppa esquisita dottrina, perché non abbiamo essempio di Virgilio o da Omero o d'altro antico poeta, ma dal Trissino solamente. Non sia troppo lungo ne gli ammaestramenti dell'arte militare, ne' quali il Tasso imitò Claudiano, inducendo Perione ch'ammaestra Galaoro in quel modo che Teodosio imperatore avea tenuto con Onorio suo figliuolo. Simile avertimento potrebbe mostrare ove descrive la fame, la sete, la peste, il nascer dell'aurora, il cader del sole, il mezzo giorno, la mezza notte, le stagioni dell'anno, la qualità de' mesi o di giorni o piovosi o sereni o tranquilli o tempestosi; ma ne' consigli e nelle rassegne può distendersi più securamente con l'autorità de gli antichi poeti; e nel descriver l'arme, l'imprese, i cavalli, le navi, i tempii, i palagi, i padiglioni, le tende, le pitture e le statue e l'altre cose somiglianti, abbia sempre riguardo a quel che conviene, e schivi la noia che porta seco la soverchia lunghezza. Nelle morti cerchi la varietà, l'efficacia, l'affetto, nell'incontri di lancia e ne' colpi di spada la verisimilitudine, non passando troppo quel ch'è avvenuto, o che può avvenire, o che si crede, o che si racconta. Nelle minaccie sia altero e acerbo, ne' lamenti breve e affettuoso, ne gli scherzi piacevole e grazioso; non asconda le cose vere nell'antichità e quasi nelle nuvole; non mostri le finte al sole, ma

più tosto al buio, quasi merci che in quel modo si vendono di leggieri; e fra i nostri tempi e gli antichissimi secoli scelga quelli che sono lontani dalla nostra memoria con distanza conveniente, a guisa di pittore che non metta le pitture sotto gli occhi, né ancora tanto lontane che non possano essere raffigurate, ma le disponga al lume in parte alta convenevolmente. Elegga fra le cose belle le bellissime, fra le grandi le grandissime, fra le meravigliose le meravigliosissime; e alle meravigliosissime ancora cerchi d'accrescere novità e grandezza; lasci da parte le necessarie, come il mangiare e l'apparecchiar le vivande, o le descriva brevemente, come descrisse Virgilio in que' versi:

> Illi se praedae accingunt dapibusque futuris:
> tergora diripiunt costis et viscera nudant,
> pars in frusta secant verubusque trementia figunt,
> littore ahena locant alii flammasque ministrant.
> Tum victu revocant vires fusique per herbam
> implentur veteris Bacchi pinguisque ferinae.

E in quegli altri:

> At domus interior regali splendida luxu
> instruitur, mediisque parant convivia tectis:
> arte laboratae vestes ostroque superbo,
> ingens argentum mensis caelataque in auro
> fortia facta patrum, series longissima rerum,
> per tot ducta viros antiquae ab origine gentis.

E ne' seguenti:

> Dant famuli manibus lymphas Cereremque canistris
> expediunt tonsisque ferunt mantilia villis.
> Quinquaginta intus famulae, quibus ordine longo
> cura penum struere et flammis adolere penates;
> centum aliae totidemque pares aetate ministri,
> qui dapibus mensas onerent et pocula ponant.

Ma queste descrizioni tanto sono più lodevoli quanto sono più lontane di luogo e più diverse d'apparecchio. Sdegni ancora il nostro poeta tutte le cose basse, tutte le populari, tutte le diso-

neste, com'è la novella della Fiammetta e quella del dottore; alle mediocri aggiunga altezza, all'oscure notizia e splendore, alle semplici artificio, alle vere ornamento, alle false autorità; e se pur alcuna volta riceve i pastori, i caprari, i porcari e l'altre sì fatte persone, deve aver riguardo non solo al decoro della persona, ma a quello del poema, e mostrarli come si mostrano ne' palazzi reali e nelle solennità e nelle pompe.

Ecco, illustrissimo Signore, le condizioni che giudizioso poeta dee nella materia ricercare, le quali (repilogando in breve giro di parole quanto s'è detto) sono queste: l'autorità dell'istoria, la verità della religione, la licenza del fingere, la qualità de' tempi accomodati e la grandezza de gli avvenimenti. Ma questa, prima che sia caduta sotto l'artificio dell'epico, materia si chiama; dopo ch'è stata dal poeta disposta e trattata, e con l'elocuzione è vestita, se ne forma la favola, la qual non è più materia, ma è forma e anima del poema; e tale è da Aristotele giudicata. Ma il poema non è forma semplice, perché egli è composto di materia e di forma. Ma avendo nel principio di questo discorso assomigliata quella materia, che fu detta nuda, a quella che chiamano i naturali materia prima, giudico che, sì come nella materia prima, benché priva d'ogni forma, nondimeno vi si considera da' filosofi la quantità, la quale è perpetua ed eterna compagna di lei, e inanzi il nascimento della forma vi si ritrova, e doppo la sua corruzione vi rimane, così anco il poeta debba in questa nostra materia, inanzi ad ogn'altra cosa, la quantità considerare, perоché è necessario che, togliendo egli a trattare alcuna materia, la toglia accompagnata d'alcuna quantità. Avertisca dunque che la quantità ch'egli prende non sia tanta che, volend'egli poi, nel formare la testura della favola, interserirvi molti episodii e adornare e illustrare le cose che semplici sono in sua natura, il poema cresca in tanta grandezza che disconvenevol paia e dismisurato; perоché non dee il poema eccedere una certa determinata grandezza, come nel suo luogo si tratterà; che s'egli vorrà pure schivare questa dismisura e questo eccesso, sarà necessitato lasciare le digressioni e gli altri ornamenti che sono necessarii al poema, e quasi rimanersi ne' puri e semplici termini dell'istoria. Il che a Lucano

e a Silio Italico si vede in qualche parte avvenuto, l'uno e l'altro de' quali troppo ampia e copiosa materia abbracciò : perché quegli non solamente la giornata di Farsaglia, come dinota il titolo, ma tutta la guerra civile fra Cesare e Pompeo, questi tutta la seconda guerra africana prese a trattare. Le quali materie, sendo in se stesse ampissime, erano atte ad occupare tutto quello spazio ch'è conceduto alla grandezza dell'epopeia, non lasciando luogo alcuno all'invenzione e all'ingegno del poeta. E alcune volte, paragonando le medesime cose trattate da Silio poeta e da Livio istorico, molto più asciuttamente e con minor ornamento mi par di vederle nel poeta che nell'istorico, al contrario a punto di quello che la natura delle cose richiederebbe. Di questa riprensione non è affatto sicuro Stazio : benché abbia l'invenzione poetica, nondimeno, cominciando da i primi principii della guerra, disprezza l'ammaestramento d'Orazio e spende molti libri prima ch'abbia condotti i Greci sotto Tebe ; e la venuta di Teseo nel fine, e la battaglia che si fa per dar sepoltura a i morti pare quasi soggetto d'un altro poema. A questa medesima è soggetto il Trissino. Ciascuno in somma, che materia troppo ampia si propone, è costretto d'allungare il poema oltre il convenevol termine (la qual soverchia lunghezza sarebbe forse ne l'*Inamorato* e nel *Furioso*, chi questi due libri, distinti di titolo e d'autore, quasi un sol poema considerasse, come in effetto sono), o almeno è sforzato di lasciare gli episodii e gli altri ornamenti, i quali sono necessari al poeta. Meraviglioso fu in questa parte il giudizio d'Omero, il quale, avendo propostasi materia assai breve, quella, accresciuta d'episodii e ricca d'ogn'altra maniera d'ornamento, a lodevole e conveniente grandezza ridusse. Più ampia alquanto la si propose Virgilio, come colui che tanto in un sol poema raccoglie quanto in due poemi d'Omero si contiene ; ma non però di tanta ampiezza la scelse che 'n alcuno di que' duo vizii sia costretto di cadere. Con tutto ciò se ne va alle volte così ristretto che, se ben quella gravità e brevità sua è meravigliosa e inimitabile, non ha peraventura tanto del poetico quanto la faconda copia d'Omero. E mi ricordo in questo proposito aver udito dire dallo Sperone (uomo eccellentissimo, la cui privata camera, mentre io in Padova

studiava, era solito di frequentare non meno spesso e volentieri che le publiche scuole, parendomi che mi rappresentasse la sembianza di quella Academia e di quel Liceo in cui Socrate e Platone aveano in uso di disputare), mi ricordo d'aver udito da lui che 'l nostro poeta latino è più simile al greco oratore ch'al greco poeta, e 'l nostro latino oratore ha maggior conformità col poeta greco che con l'orator greco, ma che l'oratore e 'l poeta greco aveano ciascuno per sé conseguita quella virtù ch'era propria dell'arte sua, ove l'uno e l'altro latino avea più tosto usurpata quell'eccellenza che all'arte altrui era conveniente. E in vero chi vorrà sottilmente essaminare la maniera di ciascun di loro, vedrà che quella copiosa eloquenza di Cicerone è molto conforme con la larga facondia d'Omero, sì come nell'acume e nella pienezza e nel nervo d'una illustre brevità sono molto somiglianti Demostene e Virgilio.

Raccogliendo dunque quanto s'è detto, dee la quantità della materia nuda esser tanta, e non più, che possa dall'artificio del poeta ricever molto accrescimento senza passare i termini della convenevole grandezza. Ma poiché s'è ragionato del giudizio che dee mostrare il poeta intorno alla scelta dello argomento, l'ordine richiede che nel seguente discorso si tratti dell'arte con la quale deve esser disposto e formato.

LIBRO TERZO

Credono molti, illustrissimo Signore, che delle scienze e dell'arti più nobili sia avenuto come de' popoli e delle provincie e delle terre e de' mari, molti de' quali non erano ben conosciuti da gli antichi, ma di nuovo son ritrovati oltre le Colonne d'Ercole verso occidente, o vero di là da gli altari che pose Alessandro nell'oriente ; e rassimigliano costoro gli ammaestramenti dell'arte poetica e della retorica alle mete e a' segni i quali son posti per termini a' timidi naviganti. Ma sì come io non biasimo l'ardire guidato dalla ragione, così non lodo l'audacia senza consiglio, parendomi pazzia ch'altri voglia fare arte del caso, virtù del vizio e prudenza della temerità, e tutto concedere alla fortuna, la qual ha minor parte nell'operazioni dell'ingegno che nelle fatiche del corpo ; tutta volta in quelle medesime che si fanno con la parte men nobile, cerchiamo di moderare i fortunosi avenimenti e di restringerli quasi sotto alcuna legge. Laonde molto più debbiamo considerare l'operazioni dell'intelletto, a cui sempre è proposto a guisa di segno un obietto medesimo nel quale ei rimira : e questo è il vero, il quale non si muta giamai né sparisce a gli occhi della mente. Ma l'Orse si celano a coloro ch'avendo passato Abila e Calpe, navigano nell'ampissimo Oceano ; nondimeno altre stelle sono in quello emispero con le quali essi deono reggere il corso (altrimente non avrebbono arte alcuna del navigare), e possono in qualche modo schifare l'incostanza delle maritime cose con la costanza delle celesti. Ma quanto sono più stabili, quanto più vere, quanto più certe le cose intellettuali, alle quali drizziamo l'intelletto ! E se pur tal volta consideriamo le cose verisimili,

non possiamo aver altra notizia di loro se non quella che ci dà la cognizione del vero. Però andiamo formando l'idee delle cose artificiali ; nella quale operazione ci pare d'esser quasi divini e d'imitare il primo Artefice. Ma qualunque sia questo nostro artificio, da niuno altro può esser meglio estimato. Legga dunque V. S. illustrissima quel ch'io discorro con lei quasi in un ragionamento, perché s'egli è gran difficoltà il ritrovare il vero fra le cose verisimili, il giudicarlo non è minor lode, o alla filosofia men conveniente.

Scelta ch'averà il poeta materia per se stessa capace d'ogni perfezione, gli rimane l'altra assai più difficile fatica, che è di darle forma e disposizion poetica ; intorno al quale officio, come intorno a proprio soggetto, quasi tutta la virtù dell'arte si manifesta. Ma però che quello che principalmente constituisce e determina la natura della poesia, e la fa dall'istoria differente, non è il verso, come dice Aristotele (perché facendosi in versi l'istoria d'Erodoto non sarebbe meno istoria), ma è il considerare le cose non come sono state, ma in quella guisa che dovrebbono essere state, avendo riguardo più tosto all'universale che alla verità de' particolari, prima d'ogn'altra cosa dee il poeta avertire se nella materia, ch'egli prende a trattare, sia avvenimento alcuno il quale, altrimente essendo succeduto, fosse più meraviglioso o verisimile, o per qualsivoglia altra cagione portasse maggior diletto ; e tutti i successi che sì fatti troverà, cioè che meglio in un altro modo potessero essere avvenuti, senza rispetto alcuno di vero o d'istoria a sua voglia muti e rimuti, ordini e riordini, e riduca gli accidenti delle cose a quel modo ch'egli giudica migliore, mescolando il vero col finto, ma in guisa che 'l vero sia fondamento della favola, come insegna Aristotele nella *Retorica* e Alessandro Piccolomini nel suo libro *Delle stelle*.

Questo essempio ci diede Omero, il quale ci ammaestra con la favola e con l'istoria (come disse Dion Crisostomo, e prima di lui Strabone scrisse) che i poeti interpongono la falsità nelle cose vere e le favole nelle vere contemplazioni, come fa colui che fonde l'oro intorno all'argento. Ebbe opinione il medesimo autore che la licenza de' poeti abbia queste tre parti : l'istoria, la favola e la disposizione ; e che 'l fine dell'istoria sia la verità, della dispo-

sizione l'espressione, della favola il piacere; ma che 'l fingere tutte le cose non convenga, né paresse ad Omero conveniente. Virgilio ancora negli errori d'Enea e nella guerra fatta fra lui e Latino non scrisse solamente le cose che vere estimò, ma quelle che giudicò migliori e più eccellenti: perché non solo è falso l'amore e la morte di Didone, e favoloso quello che scrive di Polifemo e dello scender d'Enea all'inferno, ma le battaglie fra lui e i popoli del Lazio descrive altrimente di quelle ch'avennero secondo la verità, come si conosce chiaramente paragonando il suo poema con l'istoria di Dionigio Allicarnasseo e d'altri greci e latini c'hanno scritto davanti e dopo lui. Egli in Didone confuse di tanto spazio d'ordine de' tempi con quella figura che da' Greci è detta ἀναχρονισμός, o più tosto con quella licenza che fu prima di Platone e de' poeti greci, ch'introdussero insieme a ragionare persone vissute in secoli differenti, come nota Ateneo nel *Convito de' dinosofisti*. Questa licenza fu parimente d'Ovidio nelle sue *Trasformazioni*, nel fine delle quali Pitagora, italiano filosofo, ammaestra Numa re de' Romani, quantunque sia più certa opinione che Pitagora nascesse doppo qualche centinaio di anni. La medesima dottrina o 'l medesimo artificio del mescolare il vero co 'l falso o co 'l finto si può raccogliere da Orazio, e da Plutarco nel principio della *Vita di Teseo*, da Macrobio nel *Sogno di Scipione* e da Servio sovra Virgilio, e molto prima da' platonici scrittori e da Platone medesimo e da Senofonte nel suo *Ciro*; e quantunque egli non fosse poeta, ma filosofo e istorico, nondimeno, nell'aver risguardo all'universale e all'idea, fu più somigliante a' poeti ch'agli istorici; ma di questa mescolanza non fu lodato « Erodoto di greca istoria padre », e ne gli oratori fu biasimata. Laonde Isocrate riprende Policrate dell'errore e della confusione de' tempi, nella quale, seguendo la favolosa licenza de' poeti, finge che fussero in un medesimo tempo Ercole e Busiride, avvenga che molto prima nascesse Busiride, sì come colui che fu anteriore a Perseo di anni più di ducento; e Perseo nacque avanti ad Ercole quattro secoli intieri, talché tra il primo e l'ultimo furono interposte sei età. Con queste autorità e de' nuovi e de' vecchi scrittori può esser difeso Virgilio; ma egli forse cercò occasione di mesco-

lare tra la severità dell'altre materie i piacevoli raggionamenti d'amore, quantunque seguisse la morte di Didone, fiero e infelice avvenimento ; o più tosto volle assignare un'alta ed ereditaria cagione delle inimicizie tra Romani e Cartaginesi, nella quale fu poi imitato da Silio Italico, ch'introduce Annibale giovanetto, anzi fanciullo, a giurare perpetua inimicizia contra i Romani, così persuaso da Amilcare suo padre. Ma con l'artificiosa narrazione della rovina e dell'incendio di Troia rimosse Virgilio da gli animi quella suspizione che s'ebbe d'Enea : perché egli fu sospetto di tradimento, come dice Servio ; e con le parole dette da Diomede agli ambasciatori de' Latini l'onorò più che non avea fatto Omero nella sua *Iliade* ; e v'aggiunse la favola di Polifemo, della Sibilla, e la conversione delle navi in ninfe per accoppiare il maraviglioso col verisimile ; e raccontò diversamente la morte di Turno, non volle far menzione di quella d'Enea, se non accennando ch'egli al fine accrescerebbe il numero de gl'iddii, v'aggiunse quella d'Amata, mutò gli avvenimenti e l'ordine delle battaglie per accrescer la gloria d'Enea e terminar con un fine più perfetto il suo nobilissimo poema. A queste finzioni fu molto favorevole l'antichità de' tempi.

Ma non dee peraventura la licenza de' poeti stendersi tanto oltre ch'ardisca di mutar l'ultimo fine dell'imprese ch'egli prende a trattare, o pur narrare al contrario di quello che sono avenuti alcun degli avvenimenti principali e più noti, che già sono ricevuti per veri nella notizia del mondo. Simile audacia mostrarebbe colui che descri⟨ve⟩sse Roma vinta e Cartagine vincitrice, o Annibale vincitore in campo aperto di Fabio Massimo, non con arte tenuto a bada, quantunque si legga ne' *Paralelli* di Plutarco che Fabio nella guerra africana fusse mandato da' Romani con cinquecento soldati contra Annibale, e che, spronando furiosamente il cavallo, gli cavasse il diadema e poi gli morisse appresso, avendo prima ricevuta una mortalissima ferita. Simile sarebbe stato l'ardire d'Omero, se fosse vero quel che falsamente ⟨da alcuni⟩ si dice, benché a proposito della loro intenzione :

> che ' Greci rotti, e che Troia vittrice,
> e che Penelopea fu meretrice.

Alle quali parole prestando peraventura credenza il Bolognetto, e' si propose per fine della favola la liberazione di Valeriano imperatore, il quale se ne morì nella prigione di Sapore, re di Persia ; ma non tanto era felice il suo poema per due nobilissime guerriere celebrate nell'istorie, dico Zenobia e Vittorina (ch'egli chiama Vittoria), quanto infelice per il suo fine ; pur egli volea mutarlo, ma questo era un privare affatto la poesia e l'istoria della sua autorità. Dalla qual ragione mosso, io conclusi che l'argomento dell'epopeia dovea esser fondato sovra qualche istoria o sovra qualche verità. E quantunque Dion Crisostomo, in una orazione che scrive a quelli d'Ilio, si sforza di provare che Troia non fusse presa, non fu peraventura sua intenzione di biasimare Omero, ma di mostrare il modo col quale i poeti dicono le menzogne per ingannare, mutando e rimutando l'ordine delle cose, come a loro pare il meglio. Tanta emulazione era della gloria tra gli scrittori di prosa e ' poeti ! Ma Tessalo, figliuolo d'Ippocrate, scrisse che le guerre di Troia non furono favolose, e molti istorici fanno testimonianza del medesimo, e fra gli altri « Erodoto di greca istoria padre ». Lasci dunque il nostro epico l'origine e il fine dell'impresa, e alcune cose più illustri e ricevute per fama, nella loro verità o poco o nulla alterata ; muti poi, se così gli pare, i mezzi e le circostanze, confonda i tempi e l'ordine dell'altre cose, e in somma si dimostri più tosto artificioso poeta che verace istorico, ricordandosi spesso di quel detto di Plutarco nel libro *Della fortuna de' Romani*, cioè che l'uomo il qual nasconde la bugia nell'antichità de' tempi, è simile a colui che ricovera da' luoghi chiari e luminosi negli opachi e tenebrosi. Ma se ne la materia, ch'egli s'avrà proposta, saranno alcuni avvenimenti a punto come dovrebbon essere succeduti, che deve fare il poeta ? Può forse narrarli, sì veramente che poetica sia la narrazione, non spogliandosi della persona del poeta per vestirsi quella dell'istorico ; perché può alle volte avvenire ch'altri come poeta, ⟨altri come istorico⟩ tratti le medesime cose, ma saranno da loro considerate con diverso rispetto, perché l'istorico le narra come vere, e 'l poeta l'imita come verisimili. E se io non credessi che Lucano fosse poeta, a ciò non mi moverebbe quella ragione che persuade gli altri, cioè ch'egli abbia

perduto questo nome per la narrazione delle cose veramente avvenute. Questo solo non basta, per giudizio d'Aristotele, il quale dice : κἂν ἄρα συμβῇ γενόμενα ποιεῖν, οὐδὲν ἧττον ποιητής ἐστι etc. ; cioè, se 'l poeta s'avverrà ad alcune di quelle ⟨cose⟩ che sono state veramente, non riman d'esser poeta, perché non si vieta che delle cose fatte alcune sieno com'è verisimile che fossero fatte, o possibile ; secondo le quali è poeta. Ma se Lucano non è poeta, ciò aviene perché s'obliga alla verità de' particolari, e non ha tanto risguardo all'universale : come pare a Quintiliano, è più simile all'oratore ch'al poeta. Oltre a ciò, l'ordine osservato da Lucano non è l'ordine proprio de' poeti, ma l'ordine dritto e naturale in cui si narran le cose prima avvenute ; e questo è commune all'istorico. Ma nell'ordine artificioso, che perturbato chiama il Castelvetro, alcune delle prime deono esser dette primieramente, altre posposte, altre nel tempo presente deono esser tralasciate e riserbate a miglior occasione, come insegna Orazio. Prima deono esser dette quelle senza le quali non s'avrebbe alcuna cognizione dello stato delle cose presenti ; ma se ne posson tacer molte, le quali scemano l'espettazione e la meraviglia, avenga che il poeta debba tenere sempre l'auditore sospeso e desideroso di legger più oltre. Ma non voglio già ostinatamente affermare che l'ordine artificioso sia nell'uno e nell'altro poema d'Omero ; ma se nell'uno è il naturale, nell'altro è l'artificioso senza fallo, perché, secondo l'ordine della natura, le cose prima succedute, o siano parte della favola o non siano, dovrebbono esser prima raccontate. Ma nell'ordine naturale ancora non dee cominciar il poeta da principio troppo remoto e, come dice Orazio, *ab ovo*. Però in questa parte merita maggior lode e minor riprensione Lucano di Stazio, perché l'uno, volendo cantar delle guerre civili, mette Cesare su 'l passo del Rubicone, dove, giudicato nemico dal senato, fu costretto a far la guerra, l'altro comincia dalle furie e dalle maledizioni d'Edippo, che furono prima e fatal cagione della discordia fra Eteocle e Polinice. Nondimeno Lucano ancora avrebbe fatto meglio s'avesse posto Cesare in Tessaglia e collocatolo a fronte a Pompeo, e l'altre cose prima contenute avesse fatto raccontare. Simile nell'ordine a Stazio e a Lucano è Silio Italico ; però prepongo a

tutti il Petrarca in quanto alla disposizione della favola e all'ordine ch'egli tenne nell'*Africa*, lasciando a gli altri il giudizio della lingua e dell'elocuzione ; ma ne gli affetti amorosi ancora è maraviglioso, come ho detto nell'altro libro. Ma seguitiamo in questo a parlar dell'altre cose necessarie.

Poi che avrà il poeta ridutto il vero e i particolari dell'istoria al verisimile e all'universale, che è proprio dell'arte sua, procuri che la favola (favola chiamo la forma del poema che difinir si può testura, o composizione de gli avvenimenti o delle cose), procuri, dico, che la favola ch'indi vuol formare sia intiera, o tutta che vogliam dire, sia di convenevol grandezza, e sia una. E sovra queste tre condizioni distintamente e con quell'ordine che le ho proposte discorrerò.

Tutta o intiera dee esser la favola, perché in lei la perfezione ⟨si⟩ ricerca ; ma perfetta non può esser quella cosa ch'intiera non sia. La perfezione e l'integrità si trovarà nella favola s'ella avrà il principio, il mezzo e l'ultimo. Principio è quello che necessariamente non è dopo altra cosa, e l'altre cose son dopo lui. Il fine è quello che è dopo l'altre cose, né altra cosa ha dopo sé. Il mezzo è posto fra l'uno e l'altro, ed egli è dopo alcune cose, e alcune n'ha dopo sé. Ma per uscire alquanto dalla brevità delle difinizioni, dico che intiera è quella favola che in se stessa ogni cosa contiene ch'alla sua intelligenza sia necessaria, e le cagioni e l'origine di quella impresa che si prende a trattare vi sono espresse, e per li debiti mezzi si conduce ad un fine il quale niuna cosa lassi o non ben conclusa o non ben risoluta : come veggiam aver fatto Omero nell'*Odissea*, il quale, prima con le peregrinazioni di Telemaco a Nestore e a Menelao, e poi con le narrazioni d'Ulisse fatte ad Alcinoo, dechiara perfettamente lo stato delle cose e quel che fusse avvenuto dopo che Ulisse partì da Troia ; Virgilio parimente col racconto d'Enea a Didone. E quantunque il poeta rapisca l'auditore nel mezzo delle cose come le fossero note, nondimeno a poco a poco lo va poi informando di quello che prima è succeduto. Ma l'*Orlando inamorato* e 'l *Furioso* non sono intieri, e sono difettosi nella cognizione di quel che loro appartiene : manca al *Furioso* il principio, manca all'*Inamorato*

il fine; ma nell'uno non fu difetto d'arte, ma colpa di morte, nell'altro non ignoranza, ma elezione di finire ciò che dal primo fu cominciato. Che l'*Inamorato* sia imperfetto non vi fa mestieri prova alcuna; che non sia intiero il *Furioso* è parimente manifesto, però che se noi vorremo che l'azione principale di quel poema sia l'amor di Ruggiero, vi manca il principio, se vorremo che sia la guerra di Carlo e d'Agramante, parimente il principio è desiderato: perché <quando> o come fosse preso Ruggiero dall'amor di Bradamante non vi si legge, né meno quando o in che <modo> gli Africani movessero guerra a' Francesi, se non forse in uno o in due versi accennato; e molte volte i lettori nella cognizione di queste favole andarebbono al buio se dall'*Inamorato* non togliessero ciò ch'alla lor cognizione è necessario. Ma si dee, come ho detto, considerare l'*Orlando innamorato* e 'l *Furioso* non come due libri distinti, ma come un poema solo, cominciato dall'uno e con le medesime fila, benché meglio annodate e meglio colorite, dall'altro poeta condotto al fine; e in questa maniera risguardandolo, sarà intiero poema, a cui nulla manchi per intelligenza delle sue favole. Questa condizione dell'integrità mancarebbe parimente nell'*Iliade* d'Omero, se vero fosse ch'avesse preso la guerra troiana per argomento del suo poema; ma questa opinione è falsa, benché sia da molti antichi approvata, e da Orazio medesimo, il quale chiamò Omero «scrittore della guerra troiana»; e se Omero istesso è buon testimonio della propria intenzione, non la guerra troiana, ma l'ira d'Achille si canta nell'*Iliade*:

> Μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος
> οὐλομένην, ἣ μυρί' Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε,
> πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν
> ἡρώων.

E tutto ciò che della guerra troiana si dice, propone di dirlo come dipenda dall'ira d'Achille, e come azione ch'accresca la grandezza della favola e l'ira dell'offeso figliuolo di Peleo; ma le sue cagioni e l'origini si narrano compiutamente nella venuta di Crisa sacerdote e nella concessione di Criseide e di Briseide, talché la favola con perpetuo filo sino al fine è condotta, cioè sino alla

pace fra Achille e Agamennone, cagionata dalla morte di Patroclo. Laonde perfettissima è quella favola, la quale contiene tutto ciò ch'è necessario per la cognizione di se stessa, né le conviene accattare altronde cose estrinseche. Si può peraventura riprendere alcun moderno poema nel quale è necessario ricorrere a quella prosa che dinanzi per sua dichiarazione porta scritta, però che questa tal chiarezza che si ha dagli argomenti e da altri sì fatti aiuti, non è né artificiosa né propria del poeta, ma estrinseca e mendicata.

Ma essendosi trattato a bastanza della prima condizione richiesta alla favola, passiamo alla seconda, cioè alla grandezza, né paia o soverchio o disconvenevole se, essendosi già ragionato della grandezza in quel luogo ove della elezione della materia si tratta, ora se ne parli ove l'artificio della forma si dee considerare : perch'ivi a quella grandezza s'ebbe riguardo che portava seco nel poema la materia nuda, qui a quella grandezza s'avrà considerazione che viene nel poema dall'arte del poeta co 'l mezzo de gli episodii.

Ricercano le forme naturali, come insegna Aristotele ne' libri *Della natura*, una determinata grandezza, e sono circonscritte dentro a certi termini del più e del meno, da i quali né con l'eccesso né co 'l difetto è lor concesso d'uscire. Ricercano similmente le forme artificiali una quantità determinata : né potrà la forma della nave introdursi in un grano di miglio, né meno nella grandezza del monte Olimpo ; però ch'allora si dice esservi introdutta la forma non in vano che l'operazione propria e naturale di quella tal forma vi s'introduce ; ma non potrà già trovarsi l'operazione della nave, ch'è di solcare il mare e di condurre gli uomini e le merci dall'uno all'altro lido, in quantità ch'ecceda di tanto o di tanto manchi. Tale ancora è forse la natura de' poemi ; ma non voglio però che si consideri sino a quanta grandezza possa crescer la forma del poema eroico, ma insino a quanta grandezza sia convenevole che s'accresca. Senza alcun dubbio maggior dee essere la favola epica della comica e della tragica, la quale aveva due termini, l'uno artificioso, l'altro privo d'arte : senza artificio era il tempo assegnatole dalla clepsidra, ma prendeva artificiosamente

il suo termine dalla mutazione della fortuna felice nell'infelice, o dall'avversa alla prospera ; e questo termine istesso legitimo e naturale è chiamato d'Aristotele, d'Averroè e da gli altri commentatori, esponendo quelle parole : κατ' αὐτὴν τὴν φύσιν τοῦ πράγματος ὅρος ; quasi l'arte abbia non solamente le sue leggi, ma la sua natura medesima. Ma non so che l'epopeia avesse alcuna misura o termine estrinseco, quantunque io abbia letto in Ateneo e ne gli altri che l'*Iliade* e l'*Odissea* soleano essere recitate nella scena. Ma senza fallo dee avere il suo termine naturale e artificioso, il quale nelle favole doppie può esser constituito e quasi fisso ne' duo contrari estremi della mutazione di fortuna ; ma nelle favole simplici non so dove questo termine si possa fermare, se pure non vogliamo che la memoria sia giusta estimatrice della grandezza del poema. Grande senza fallo conviene che sia quel del poema che dee esser bello, perché sì come ne' corpi piccioli può esser leggiadria, ⟨ma beltà e perfezione non mai⟩, così nelle picciole poesie si loda più tosto la grazia e l'acume che la bellezza o la perfezione. È necessaria dunque la grandezza, ma non dee eccedere il convenevole in guisa che si rappresenti Tizio « lo qual disteso nove campi ingombra » ; percioché le cose troppo smoderate danno sospizione di non esser una, come dice Aristotele ne' *Problemi* ; ma l'unità nella favola è necessaria, come appresso proveremo. Sia dunque grande a bastanza, ma non soverchiamente. Ma sì come l'occhio è dritto giudice della grandezza del corpo, così il giudicare la quantità de' poemi s'appartiene alla memoria. Grande dunque sarà convenevolmente quella poesia in cui la memoria non si perda né si smarisca, ma, tutta unitamente comprendendola, possa considerare come l'una ⟨cosa⟩ con l'altra sia congiunta e dall'altra dependente. Ma viziosi senza dubbio sono quei poemi che sono simili a i corpi che non possono esser rimirati in un'occhiata, e in buona parte perduta è l'opera che vi si spende ; ne' quali di poco ha il lettore passato il mezzo che del principio si è dimenticato ; però che vi si perde quel diletto che dal poeta, come principale perfezione, dee esser con ogni studio ricercato. Questo è come l'uno avvenimento dopo l'altro necessariamente o verisimilmente succeda, come l'uno con l'altro sia

legato e dall'altro inseparabile, e come da una artificiosa testura de' nodi nasca una intrinseca e verisimile e inespettata soluzione. E per aventura chi l'*Innamorato* e 'l *Furioso* come un solo poema considerasse, gli potria parere la sua lunghezza soverchia anzi che no, e non atta ad esser contenuta in una simplice lezione da una mediocre memoria.

Dopo la grandezza siegue l'unità, che fu l'ultima condizione da noi alla favola attribuita. Questa è quella parte, cortesissimo Signor, la quale ha data a i nostri tempi occasione di varie e lunghe contese a coloro « che 'l furor literato in guerra mena ». Però che alcuni necessaria l'hanno giudicata, altri all'incontra hanno creduto la moltitudine delle azioni al poema eroico più convenirsi ; *et magno iudice se quisque tuetur* : facendosi i defensori della unità scudo dell'autorità d'Aristotele, della maestà de gli antichi greci e latini poeti, né mancando loro quelle armi che dalla ragione sono concedute, hanno per avversarii l'uso de' presenti secoli, il consenso universale delle donne e cavalieri e delle corti, e, sì come pare, l'esperienza ancora, infallibile paragone della verità : veggendosi che l'Ariosto, il quale, lasciando le vestigia de gli antichi scrittori e le regole d'Aristotele, ha molte e diverse azioni nel suo poema abbracciate, è letto e riletto da tutte l'età, da tutti i sessi, noto a tutte le lingue, piace a tutti, tutti il lodano, vive e ringiovenisce sempre nella sua fama, e vola glorioso per le lingue de' mortali ; ove il Trissino all'incontro, che i poemi d'Omero religiosamente si pensò d'imitare, e d'osservare i precetti d'Aristotele, mentovato da pochi, letto da pochissimi, muto nel teatro del mondo e morto alla luce, sepolto a pena nelle librarie e nello studio d'alcun letterato si ritrova. Né mancano in favor di questa parte, oltre l'esperienza, saldi e gagliardi argomenti, però che alcuni uomini dotti e ingegnosi, o perché così veramente credessero, o pur per mostrar la forza dell'ingegno loro e farsi graziosi al mondo, lusingando a guisa di tiranno (ché tale è veramente) questo consentimento universale, sono andati investigando nove e sottili ragioni, con le quali l'hanno confermato e fatto più forte. Ma come che abbia costoro in somma riverenza per dottrina e per eloquenza, e l'Ariosto per le medesime cagioni

e per felicità d'ingegno e di stile, dico nondimeno che non dee esser seguito nella moltitudine dell'azioni, la quale può bene essere scusabile nell'epopeia rivolgendo la colpa a comandamento de' signori o ad altra ragione sì fatta; ma la scusa sarà più tosto della fortuna che dell'arte, e fia scompagnata d'ogni lode.

Né per temerità o a caso mi muovo a così dire, ma per molte ragioni, le quali, o vere o verisimili che siano, possono in me confermare questa opinione. Perché se la pittura e l'altre arti imitatrici ricercano che d'uno una sia l'imitazione; se i filosofi, che vogliono sempre l'esatto e 'l perfetto, fra le principali condizioni richieste ne' lor libri vi cercano l'unità del soggetto, la qual cosa mancandovi, imperfetto lo stimano; se nella tragedia e nella comedia è da tutti giudicata necessaria, dee esser necessaria ancora nel poema eroico, non apparendo niuna causa per la qual questa unità, cercata da' filosofi, seguita da' pittori e da' scultori, ritenuta da' comici e da' tragici, debba esser dall'epico fuggita e disprezzata. E se l'unità porta in sua natura perfezione, e imperfezione la moltitudine, se i pitagorici numerano l'una fra' beni e l'altra fra' mali, se questa alla materia s'attribuisce e quella alla forma, perché nella buona favola ancora dell'epopeia non sarà ricercata l'unità? Oltre a ciò, presupponendo che la favola sia il fine del poeta (come afferma Aristotele, e niuno ha sin qui negato), s'una sarà la favola, uno sarà il fine, se più e diverse saranno le favole, più e diversi saranno i fini; ma quanto meglio opera quel che riguarda ad un sol fine di colui il qual diversi fini si propone, tanto ancora sarà più lodato l'imitatore d'una sola favola e d'una sola azione. Aggiungo che dalla moltitudine nasce l'indeterminazione, e questo progresso potrebbe andare in infinito, senza che le sia dall'arte prefisso o circonscritto termine alcuno. Laonde dice Aristotele ne' *Problemi* che noi più volentieri sogliamo udire quelle istorie ch'espongono una cosa solamente, dell'altre dalle quali più ne sono raccontate, perché siamo più attenti alle cose e possiam meglio intendere le più note. Ma l'uno è più noto perch'è definito; all'incontro le cose che son molte participano dell'infinito. Il poeta ch'una favola tratta, finita quella, è giunto al suo fine; chi più ne tesse, o quattro o sei o dieci ne potrà tessere, né più a questo

numero che a quello è obligato. Non potrà aver dunque determinata certezza qual sia quel segno ove convenga fermarsi. Ultimamente, la favola è la forma essenziale del poema ; laonde, se più saranno le favole, l'una delle quali dall'altra non dependa, più saranno conseguentemente i poemi. Essendo dunque questo, che chiamiamo un poema di più azioni, non un poema, ma una moltitudine di poemi insieme congiunta, o quei poemi saranno perfetti, o imperfetti ; se perfetti, bisognerà ch'abbiano la debita grandezza ; e avendola, ne risulterà una mole più grande assai che non sono i volumi de' legisti ; s'imperfetti, è meglio a far un solo poema perfetto che molti imperfetti. Lascio da parte che se questi poemi son molti e distinti di natura, come si prova per la moltitudine e distinzion delle favole, avranno molto del confuso col mescolare le membra dell'uno con quelle dell'altro. Ma perché io ho detto che il poema di più azioni è una confusione di molti poemi, e prima dissi che l'*Orlando innamorato* e 'l *Furioso* erano un sol poema, non si noti contrarietà nella mia opinione, però che qui intendo la voce esattamente secondo il suo proprio e vero significato, e ivi la presi come comunemente s'usa : un sol poema, cioè una sola composizione d'azioni ; come si direbbe, una sola istoria e un sol libro. Da queste ragioni mosso peraventura Aristotele, o d'altre ch'egli vide e a me non sovengono, determinò ch'una fosse la favola del poema. Ma a questa quasi legge della *Poetica* (la qual fu come buona accettata da Orazio là dove egli disse : « Ciò che si tratta, sia semplice e uno ») varii con varie ragioni hanno ripugnato, escludendo da que' poemi eroici che romanzi si chiamano l'unità della favola, non solo come non necessaria, ma come dannosa eziandio. Ma non voglio referir già tutto ciò ch'intorno a questa materia è detto da loro, perché alcune cose si leggono in alcuni assai leggiere e indegne di risposta. Solo addurrò quelle ragioni che con maggior similitudine di verità confermano questa opinione, le quali in somma a quattro si riducono, e sono queste.

Il romanzo (così chiamano il *Furioso* e gli altri simili) è specie di poesia diversa dalla epopeia, e non conosciuta da Aristotele ; per questo non è obligata a quelle regole che dà Aristotele della

epopeia. E se dice Aristotele che l'unità della favola è necessaria nell'epopeia, non dice però che si convenga a questa poesia di romanzi, non conosciuta da lui. Aggiungono la seconda ragione. Ogni lingua ha dalla natura alcune condizioni proprie e naturali di lei, ch'a gli altri idiomi per niun modo convengono; il che apparirà manifesto a chi andrà minutamente considerando quante cose nella greca favella hanno grazia ed efficacia meravigliosa, della quale son prive nella latina, e quante ve ne sono, ch'avendo forza e virtù grandissima nella latina, la perdono nella toscana, e riescono fredde e quasi sciocche. Ma fra l'altre condizioni che porta seco la nostra favella italiana, una è questa, cioè la moltitudine delle azioni; e sì come a' Greci e Latini disconvenevole sarebbe la moltitudine delle azioni, così a' Toscani l'unità della favola non si conviene. Oltre a ciò, quelle poesie sono migliori che dall'uso sono più approvate, appo il quale è l'arbitrio e la podestà così sovra la poesia come sovra l'altre cose; e di ciò fa testimonianza ⟨Orazio⟩ ove dice:

quem penes arbitrium est et ius et norma loquendi.

Ma questa maniera di poesia che romanzo si chiama, è più approvata dall'uso; migliore dunque dee esser giudicata. Ultimamente così concludono: quello è più perfetto poema che meglio conseguisce il fine della poesia; ma molto meglio è conseguito dal romanzo che dalla epopeia, cioè dalla moltitudine che dalla unità delle azioni; si deve dunque il romanzo all'epopeia preporre. Ma che 'l romanzo meglio conseguisca il fine è così noto che non vi fa quasi mestiero prova alcuna, però che, essendo il fine della poesia il dilettare, maggior diletto ci recano i poemi di più favole che d'una sola, come l'esperienza ci dimostra.

Questi sono i fondamenti sovra i quali si sostiene l'opinione di coloro che la moltitudine delle azioni hanno giudicata ne' romanzi conveniente: saldi sì, come a lor pare, ma non tanto che dalle machine della ragione non possano esser espugnati (se pur la ragione sta dalla parte contraria, come a me giova di credere); contra i quali la debolezza del mio ingegno non resterò d'adoperare.

Ma vegnamo al primo fondamento, ove ⟨si⟩ dice : è il romanzo spezie distinta dall'epopeia, non conosciuta d'Aristotele ; per questo non dee cadere sotto quelle regole alle quali egli obliga l'epopeia. Se il romanzo è spezie distinta dall'epopeia, chiara cosa è che per qualche differenza essenziale è distinto, perché le differenze accidentali non possono fare diversità di spezie ; ma non trovandosi fra il romanzo e l'epopeia differenza alcuna specifica, ne segue chiaramente che ⟨distinzione alcuna di spezie fra loro non si trovi. Che⟩ non si trovi fra loro distinzione alcuna ⟨essenziale⟩, a ciascuno agevolmente può esser manifesto. Tre solamente sono le differenze specifiche nella poesia, come nel precedente discorso dicemmo : la diversità delle cose imitate, la diversità d'imitare e la diversità de gl'istromenti co' quali s'imita. Per queste sole gli epici, i comici, i tragici sono differenti ; da queste, se pur vi fosse, nascerebbe la diversità della spezie fra 'l romanzo e l'epopeia. Ma il romanzo imita le medesime azioni, imita col medesimo modo, imita con gli stessi istrumenti ; è dunque della medesima spezie. Imitano il romanzo e l'epopeia le medesime azioni, cioè l'illustri; né solo è fra loro quella convenienza, d'imitar l'illustri in genere, che è fra l'epico e 'l tragico, ma ancora una più particolare e più stretta d'imitare il medesimo illustre : quello, dico, che non è fondato sovra la grandezza de' fatti orribili e compassionevoli, ma sovra le generose e magnanime azioni degli eroi, e non si determina con le persone di mezzo fra 'l vizio e la virtù, ma elegge le valorose in supremo grado di eccellenza ; la qual convenienza d'imitare chiaramente si vede fra' nostri romanzi e gli epici de' Latini e de' Greci. Imita il romanzo e l'epopeia con l'istessa maniera : nell'uno e nell'altro poema vi appare la persona del poeta ; vi si narrano le cose, non si rappresentano ; né ha per fine la scena e l'azioni degli istrioni, come la tragedia e la comedia. Imitano co' medesimi istrumenti : l'uno e l'altro usa il verso nudo, al qual non paion necessarii il ritmo e l'armonia, che son ricercati quasi necessariamente da' versi tragici e da' comici.

Dalla convenienza, dunque, delle azioni imitate e degli istrumenti e del modo d'imitare si conclude esser la medesima spezie

di poesia quella che epica vien detta e quella che romanzo si chiama. Onde poi questo nome di romanzo sia derivato, varie sono l'opinioni, ch'ora non fa mestieri di raccontare; ma non è inconveniente che sotto la medesima spezie alcuni poemi si trovino diversi per diversità accidentali, i quali con diverso nome siano chiamati; sì come fra le comedie, alcune sono vecchie, altre nuove, altre di mezza età; altre fur dette palliate (le quali furono de' Greci), altre togate (che furon de' Romani), e quelle ch'introducevano persone più nobili si dimandorono pretestate; altre atellane, da Atella, città della Campania; alcune tabernarie; alcune altre per l'umiltà dell'argumento fur dette planipedie; alcune mimi e rintonice. Se dunque il romanzo e l'epopeia sono d'una medesima spezie, agli oblighi delle stesse leggi deono esser ristretti, massimamente parlando di quelle che non solo in ogni poema eroico, ma in ogni poema assolutamente sono necessarie. Tale è l'unità della favola, la quale Aristotele ricerca in ogni spezie di poema, non più nell'eroico che nel tragico o nel comico; onde, se fosse vero ciò che si dice del romanzo, non però ne seguirebbe che l'unità della favola non fosse in lui, secondo il parer d'Aristotele, necessaria. Ma che ciò non sia vero, a bastanza mi pare dimostrato: perché se pur volevano affermare che 'l romanzo è spezie distinta dall'epopeia, conveniva lor dimostrare ch'Aristotele è manco e diffettoso ⟨nell'assegnare le differenze⟩, come ha creduto alcuno che, dopoi ch'io ebbi scritte alcune di queste cose, commentò la *Poetica* d'Aristotele, la quale a lui pare un di que' libri che son detti memoriali, e ciò prova con l'autorità d'Ammonio, forse ingannato della memoria, perché non Ammonio, ma Simplicio sovra i *Predicamenti* fa menzione de' libri memoriali d'Aristotele; ma perché quelli contenevano varie cose che non erano drizzate ad un fine e ad una intenzione, e nella *Poetica* tutte sono drizzate ad un medesimo segno, è necessario che quel libro non sia memoriale. E chi ben considera quelle differenze dalle quali par che proceda diversità di spezie fra 'l romanzo e l'epopeia, sono in guisa accidentali che non è più nell'uomo l'esser essercitato nel corso e nella lotta, o saper l'arte dello schermo. Tale è quella che l'argomento del romanzo sia finto, e quello dell'epopeia preso

dalla istoria; che se questa fosse differenza specifica, necessariamente sarebbono diversi di spezie tutti que' poemi fra' quali questa differenza si ritrovasse. Diversi dunque di spezie sarebbono il *Fior* d'Agatone e l'*Edippo* di Sofocle, e in somma quelle tragedie il cui argumento fosse finto, da quelle che l'avessero dall'istoria; e, secondo la ragione usata da loro, la tragedia d'argomento finto non avrebbe l'obligo di quelle medesime regole che ha la tragedia d'argomento vero. Onde né l'unità della favola sarebbe in lei necessaria, né 'l movere il terrore e la compassione sarebbe il suo fine. Ma questo, senza alcun dubbio, è inconveniente; inconveniente dunque sarebbe ancora che la finzione o verità dell'argomento fosse differenza specifica.

Del medesimo valore sono l'altre differenze ch'assegnano, e co' fondamenti dell'istessa ragione si possono confutare. E perché molti hanno creduto che 'l romanzo sia spezie di poesia non conosciuta d'Aristotele, non voglio tacer questo, che spezie di poesia non è oggi in uso, né fu in uso ne gli antichi tempi, né per un lungo volger de' secoli di novo sorgerà, nella cui cognizione non si debba credere che penetrasse Aristotele con quella medesima sottigliezza d'ingegno con la quale tutte le cose, ch'in questa gran machina Dio e la natura rinchiuse, sotto dieci capi dispose, e con la quale, tanti e sì varii sillogismi ad alcune poche forme riducendo, breve e perfetta arte ne compose. Vide Aristotele che la natura della poesia non era altro che imitare; vide conseguentemente che la diversità delle sue spezie non poteva in lei altronde derivare che da qualche diversità dell'imitazione, e che questa varietà solo in tre guise potea nascere: o dalle cose, o dal modo, o da gli istromenti. Vide dunque quante potevano essere le differenze essenziali della poesia, e, avendo viste le differenze, vide in conseguenza quante potevano essere le sue spezie; perché, essendo determinate le differenze che costituiscono le spezie, determinate conviene che sian le spezie, e tante solamente quanti sono i modi ne' quali possono congiungersi le differenze.

Era la seconda ragione ch'ogni lingua ha alcune particolari proprietà, e che la moltitudine delle azioni è propria de' poemi toscani, come è l'unità de' latini e de' greci. Non nego io che cia-

scuno idioma non abbia alcune forme proprie di lui, però che alcune elocuzioni veggiamo così proprie d'una lingua che 'n altra favella dicevolmente non possono esser trasportate; però disse Iamblico nel suo trattato *De' misteri* che ciascuna gente ha alcune cose proprie, le quali non possono esser significate all'altre nazioni, e che le proprietà delle significazioni, interpretate per altra lingua, non conservano l'istessa mente. Avevano i nomi de' barbari molta efficacia e una concisa brevità, e nella significazione delle cose divine erano a tutti gli altri anteposti, e fu usata gran perseveranza nel conservarli; ma i Greci furono amatori di cose nuove, e per l'instabilità trasformarono la pura elocuzione. È nondimeno la lingua greca molto atta alla espressione d'ogni minuta cosa; a questa istessa espressione inetta è la latina, ma molto più capace di grandezza e di maestà; e la nostra lingua toscana, se bene con egual suono nella descrizione delle guerre non ci riempie gli orecchi, con maggior dolcezza nondimeno ci lusinga nel trattare le passioni amorose. Quello dunque ch'è proprio d'una lingua, o ⟨è⟩ elocuzione, e ciò nulla importa al nostro proposito, parlando noi d'azioni e non di parole, o pur diremo proprio d'una lingua quelle materie le quali meglio da lei che da altra sono trattate, com'è la guerra della latina e l'amore della toscana. Ma chiara cosa è che, se la toscana favella sarà atta ad esprimere molti accidenti amorosi, sarà parimente atta ad esprimer⟨n⟩e uno; e se la lingua latina sarà disposta a trattare un successo di guerra, sarà parimente disposta a trattarne molti; sì ch'io per me non posso conoscere la cagione che l'unità delle azioni sia propria de' latini poemi e la moltitudine de' vulgari. Né peraventura cagione alcuna se ne può rendere: perché se costoro a me chiederanno per qual cagione le materie della guerra sono stimate più proprie della latina, e l'amorose della toscana, risponderei che ciò si dice avvenire per le molte consonanti della latina e per la lunghezza del suo essametro, più atte allo strepito delle armi e alla guerra, e per le vocali della toscana e per l'armonia delle rime, più convenevole alla piacevolezza degli affetti amorosi; ma non però queste materie sono in guisa proprie di questi idiomi che l'arme nella toscana e gli amori nella latina non possano convenevolmente

essere cantate da eccellente poeta. Concludendo dunque dico che, se ben è vero ch'ogni lingua abbia le sue proprietà, è detto nondimeno senza ragione alcuna che la moltitudine delle azioni sia propria de' volgari poemi, e l'unità de' latini e de' greci.

Né più malagevole è il rispondere alla terza ragione, la quale era che quelle poesie sono più eccellenti <che più sono dall'uso approvate ; onde più eccellente> è il romanzo dell'epopeia, essendo più dall'uso approvato. A questa ragione volendo io contradire, conviene che, per maggior intelligenza e chiarezza della verità, derivi da più alto principio il mio ragionamento.

Si ritrovano alcune cose che in sua natura non sono né buone né ree, ma, dependendo dall'uso, buone e ree sono secondo che l'uso le determina. Tale è il vestire, che tanto è lodevole quanto dalla consuetudine viene accettato ; tale è forse il parlare, e per ciò fu convenevolmente risposto a colui : « Vivi come vissero gli uomini antichi, e parla come oggidì si ragiona ». Quinci avviene che molte parole, che già scelte e pellegrine furono, or, trite dalle bocche degli uomini, comuni, vili e popolaresche sono divenute ; molte all'incontra, che prima come barbare e orride erano schivate, or come vaghe e cittadine si ricevono ; molte ne invecchiano, molte ne muoiono, e rinascono e rinasceranno molte altre, come piace all'uso, che con pieno e libero arbitrio le governa ; e questa mutazion delle voci fu con la comparazion delle foglie mirabilmente espressa da Orazio :

> Ut sylvae foliis pronos mutantur in annos,
> prima cadunt, ita verborum vetus interit aetas,
> et iuvenum ritu florent modo nata vigentque.

E soggiunge :

> Multa renascentur quae iam cecidere, cadentque
> quae nunc sunt in honore vocabula, si volet usus,
> quem penes arbitrium est et ius et norma loquendi.

Per questa ragione concludono i peripatetici, contra quello che alcuni filosofi credettero, che le parole non siano opere dalla natura composte, né più in lor natura significhino una cosa che un'altra

(perché se tali fossero, dall'uso non dependerebbono), ma che siano fattura degli uomini, onde, come a lor piace, può or questo or quel concetto esser da esse significato ; e non avendo bruttezza o bellezza alcuna che sia lor propria e naturale, belle e brutte paiono secondo l'uso le giudica ; il quale mutabilissimo essendo, è necessario che mutabili sieno tutte le cose che dependono dalla consuetudine. Tali in somma sono non solo il vestire e 'l parlare, ma tutte quelle che, con un nome comune, si chiamano usanze e foggie. Queste, come il lor nome dimostra, dalla consuetudine al biasimo e alla lode sono determinate. E sotto questa considerazione caggiono molte di quelle opposizioni che si fanno ad Omero intorno al decoro delle persone, come alcuni dicono, mal conosciuto da lui.

Alcune altre cose si ritrovano poi, che tali determinatamente sono in sua natura : cioè o buone o ree sono per se stesse, e non ha l'uso sovra loro imperio o autorità niuna. Di questa sorte è il vizio e la virtù : per se stesso è malvagio il vizio, per se stessa è onesta la virtù, e l'opere virtuose e viziose sono per se stesse e lodevoli e degne di biasimo. E quel che per se stesso è tale, bench'i costumi si variino, sempre nondimeno è sì fatto ; laonde il pascersi di carne umana sempre sarà riputato ferità, benché appresso alcune nazioni fosse in uso ; sempre fu e sarà virtù la pudicizia, quantunque le donne spartane fossero riputate men caste; s'una volta meritò lode colui che rifiutò l'oro de' Sanniti, o colui che «legò sé vivo, e 'l padre morto sciolse», non saran mai biasmati di sì nobile operazione. Di questa sorte sono parimente l'opere della natura ; laonde quel ch'una volta fu eccellente, mal grado della instabilità dell'uso, sarà sempre eccellente. È la natura stabilissima nelle sue operazioni, e procede sempre con un tenore certo e perpetuo (se non quanto per difetto e inconstanza della materia si vede talor variare), perché, guidata da un lume e da una scorta infallibile, riguarda sempre il buono e 'l perfetto ; ed essendo il buono e 'l perfetto sempre il medesimo, conviene che 'l suo modo di operare sia sempre l'istesso. Opera della natura è la bellezza, la qual consistendo in certa proporzion di membra con grandezza convenevole e con vaga soavità di colori, queste condizioni, che

belle per se stesse una volta furono, belle sempre saranno, né potrebbe l'uso fare ch'altrimente paressero; sì come all'incontra non può far l'uso sì che belli paiano i capi aguzzi o i gosi fra quelle nazioni ove si veggiano nella maggior parte degli uomini e delle donne. Ma tali in se stesse essendo l'opere della natura, tali in se stesse conviene che siano l'opere di quell'arte che, senza alcun mezzo, della natura è imitatrice. Laonde ragionevolmente da Cicerone nella *Topica* la natura e l'arte sono annoverate fra le cagioni le quali hanno costanza, perché non sogliono variare i loro effetti, come in quel luogo medesimo dechiara Boezio. E per fermarsi su l'essempio dato, se la proporzion delle membra per se stessa è bella, questa medesima, imitata dal pittore e dallo scultore, per se stessa sarà bella; e se lodevole è il naturale, lodevole sarà sempre l'artificioso che al naturale s'assomiglia. Quinci avviene che quelle statue di Prassitele o di Fidia che salve dalla malignità de' tempi ci sono rimaste, così belle paiono a i nostri uomini come belle a gli antichi solevano parere; né il corso di tanti secoli o l'alterazione di tante usanze cosa alcuna ha potuto scemare della loro degnità.

Avendo io in questo modo distinto, facilmente a quella ragione si può rispondere ne la quale si dice che più eccellenti sono quelle poesie che più approva l'uso: perché ogni poesia è composta di parole e di cose. In quanto alle parole ora concedasi (poiché nulla rileva al nostro proposito) che quelle migliori siano che più dall'uso sono commendate, però che in se stesse né belle sono né brutte, ma quali paiono, tali la consuetudine le fa parere; onde alcune voci che appresso l'imperator Federico e il re Enzo e appo gli altri antichi dicitori furono in prezzo, suonano all'orecchie nostre un non so che di spiacevole. Le cose poi, che dall'usanza dependono, come la maniera dell'armeggiare, i modi dell'aventure, i costumi de' sacrifici e de' conviti, le cerimonie, il decoro e la maestà delle persone, queste, dico, come piace all'usanza che oggi vive e signoreggia il mondo, si possono accomodare. Però disconvenevole sarebbe nella maestà de' nostri tempi ch'una figliuola di re, insieme con le vergini sue compagne, andasse a lavare i panni al fiume; e questo in Nausicaa, introdotta da Omero, non

era in que' tempi degno di riprensione. Parimente chi 'n cambio della giostra descrivesse il combatter su i carri, meriterebbe picciola lode ; e molte altre cose simili, che per brevità trapasso. In questa parte non fu lodato il Trissino, ch'imitò in Omero quelle cose ancora che avea rendute men lodevoli la mutazione de' costumi. Ma quelle che per se stesse sono buone, non hanno riguardo alcuno alla consuetudine, né la tirannide dell'uso sovra loro in parte alcuna si estende. Tale è l'unità della favola, che porta in sua natura bontà e perfezione nel poema, sì come in ogni secolo passato e futuro ha recato e recherà. Tali sono i costumi, non quelli che con nome d'usanze sono chiamati, ma quelli de' quali formiamo gli abiti, che si possono aggiungere fra le cause costanti, come parve a Boezio, anzi ad Aristotele istesso ; e di loro parla Orazio in que' versi :

> Reddere qui voces iam scit puer et pede certo
> signat humum, gestit paribus colludere et iram
> colligit et ponit temere : mutatur in horas ;

e Aristotele lungamente nella *Retorica*. A questi costumi del fanciullo, del vecchio, del ricco, del possente, del povero, del nobile e dell'ignobile, quel che in un secolo è convenevole, in ogni secolo è convenevole ; che se ciò non fosse, non n'avrebbe parlato Aristotele, però ch'egli di sole quelle cose fa professione di ammaestrarci che sotto l'arte possono cadere ; e l'arte essendo costante e determinata, non può comprendere sotto le sue regole ciò che, dependendo dalla instabilità dell'uso, è mutabile e incerto. Sì come anco non avrebbe ragionato dell'unità della favola, s'egli non avesse giudicata questa condizione essere in ogni secolo necessaria. Ma mentre vogliono alcuni nova arte sovra nuovo uso fondare, la natura dell'arte distruggono, e quella dell'uso mostrano di non conoscere.

Questa è, Signor mio, la distinzione senza la quale non si può rispondere a coloro che dimandassero quali poemi debbono esser più tosto imitati, o quelli degli antichi epici o quelli di moderni romanzatori ; perché in alcune cose a gli antichi, in alcune a' moderni debbiamo assomigliarci. Questa distinzione, mal cono-

sciuta dal vulgo, che suol più rimirare gli accidenti che la sostanza delle cose, è cagione ch'egli, credendo di conoscer poca convenevolezza di costumi e poca leggiadria d'invenzioni in que' poemi ne' quali la favola è una, crede che l'unità della favola sia parimente biasimevole. Questa medesima distinzione, mal conosciuta da alcuni dotti, gli indusse a sprezzar la piacevolezza delle aventure e delle cavallerie de' romanzi, e il decoro de' costumi moderni, lodando negli antichi, insieme con l'unità della favola, l'altre parti ancora che ci sono men care e non gradite. Questa, ben conosciuta e ben usata, fia cagione che con diletto non meno degli uomini volgari che de gli intelligenti i precetti dell'arte siano osservati, prendendosi dall'un lato, con quella vaghezza d'invenzioni che ci rendono sì grati i romanzi, il decoro de' nostri tempi, dall'altro, con l'unità della favola, la gravità e la verisimilitudine che si vede ne' poemi d'Omero e di Virgilio.

Resta l'ultima ragione, la qual era ch'essendo il fine della poesia il diletto, quelle poesie sono più eccellenti che meglio questo fine conseguiscono ; ma meglio il conseguisce il romanzo che l'epopeia, come l'esperienza dimostra. Concedasi quel che si può negare, cioè che 'l diletto sia il fine della poesia ; concedo parimente quel che l'esperienza ci dimostra, cioè che maggior diletto rechi a' nostri uomini il *Furioso* che l'*Italia liberata* o pur l'*Iliade* o l'*Odissea*. Ma nego però quel ch'è principale e che importa tutto nel nostro proposito, cioè che la moltitudine delle azioni sia più atta a dilettare che l'unità, perché il contrario si prova con l'autorità d'Aristotele e con la ragione ch'egli adduce ne' *Problemi* ; e benché più diletta il *Furioso,* il quale molte favole contiene, che altro poema toscano o pur i poemi d'Omero, non avviene per rispetto della unità o della moltitudine, ma per due ragioni, le quali nulla rilevano nel nostro proposito. L'una, perché nel *Furioso* si leggono amori, cavallerie, venture e incanti, e in somma invenzioni più vaghe e più accomodate alle nostre orecchie; l'altra, perché nella convenevolezza delle usanze e nel decoro attribuito alle persone l'Ariosto è più eccellente de molti altri. Queste cagioni sono accidentali alla moltitudine e all'unità della favola, e non in guisa proprie di quella che a questa non siano convenevoli. Laonde non

si dee concludere che più diletti la moltitudine che l'unità. Ma per un'altra cagione peraventura si potrebbe provare : perciò che, essendo la nostra umanità composta di nature assai fra loro diverse, è necessario che d'una istessa cosa sempre non si compiaccia, ma con la diversità procuri or all'una or all'altra delle sue parti sodisfare ; essendo dunque la varietà dilettevolissima alla nostra natura, potranno dire ch'assai maggior diletto si trovi nella moltitudine che nella unità della favola. Né già io niego che la varietà non rechi piacere, perché il negar ciò sarebbe un contradire alla esperienza e a' sentimenti, veggendo noi che quelle cose ancora che per se stesse sono spiacevoli, per la varietà nondimeno care ci divengono, e che la vista de' deserti e l'orrore e la rigidezza delle alpi ci piace doppo l'amenità de' laghi e de' giardini. Dico bene che la varietà è lodevole sino a quel termine che non passi in confusione, e per poco l'unità n'è capace sino a questo termine istesso, perché all'unità, che non è la prima, è accidentale, come dice Boezio, la moltitudine ; e la diversità, ⟨se⟩ sì fatta non si vede in poema d'una azione, si dee credere che sia più tosto imperizia degli artefici che difetto dell'arte ; i quali, per iscusare forse la loro insofficienza, questa lor propria colpa attribuiscono all'artificio.

Non era per aventura così necessaria questa varietà a' tempi di Virgilio e d'Omero, essendo gli uomini di quel secolo di gusto non così isvogliato ; però non tanto v'attesero ; maggiore nondimeno in Virgilio che in Omero si ritrova. Gratissima era a' nostri tempi, e perciò devevano i nostri poeti co' sapori di questa varietà condire i loro poemi, volendo che da questi gusti sì delicati non fossero schivati ; e s'alcuni non tentaro d'introdurlavi, o non conobbero il bisogno, o il disperaro come impossibile. Io e soavissima nel poema eroico la stimo, e possibile a conseguire ; peroché, sì come in questo mirabile magisterio di Dio, che mondo si chiama, e 'l cielo si vede sparso o distinto di tanta varietà di stelle, e, discendendo poi giù di regione in regione, l'aria e 'l mare pieni di ucelli e di pesci, e la terra albergatrice di tanti animali così feroci come mansueti, nella quale e ruscelli e fonti e laghi e prati e campagne e selve e monti sogliamo rimirare, e qui frutti e fiori,

là ghiacci e nevi, qui abitazioni e culture, là solitudine e orrori; con tutto ciò uno è il mondo che tante e sì diverse cose nel suo grembo rinchiude, una la forma e l'essenza sua, uno il nodo dal quale sono le sue parti con discorde concordia insieme congiunte e collegate; e non mancando nulla in lui, nulla però vi è che non serva alla necessità o all'ornamento; così parimente giudico che da eccellente poeta (il quale non per altro è detto divino se non perché, al supremo Artefice nelle sue operazioni assomigliandosi, della sua divinità viene a partecipare) un poema formar si possa nel quale, quasi in un picciolo mondo, qui si leggano ordinanze di esserciti, qui battaglie terrestri e navali, qui espugnazioni di città, scaramucce e duelli, qui giostre, qui descrizioni di fame e di sete, qui tempeste, qui incendii, qui prodigii; là si trovino concilii celesti e infernali, là si veggiano sedizioni, là discordie, là errori, là venture, là incanti, là opere di crudeltà, di audacia, di cortesia, di generosità, là avvenimenti d'amore or felici, or infelici, or lieti, or compassionevoli; ma che nondimeno uno sia il poema che tanta varietà di materie contegna, una la forma e l'anima sua, e che tutte queste cose sieno di maniera composte che l'una l'altra riguardi, l'una all'altra corrisponda, l'una dall'altra o necessariamente o verisimilmente dependa, sì che una sola parte o tolta via o mutata di sito, il tutto si distrugga. E se ciò fosse vero, l'arte del comporre il poema sarebbe simile alla ragion dell'universo, la qual è composta de' contrarii, come la ragion musica; perché s'ella non fosse moltiplice, non sarebbe tutta, né sarebbe ragione, come dice Plotino.

Ma questa varietà sì fatta tanto sarà più meravigliosa quanto recherà seco più di malagevolezza e quasi d'impossibilità, non potendo le qualità contrarie ritrovarsi insieme, se non eminentemente come nel cielo, o almeno rintuzzate come ne gli elementi. Nel poema dunque nel quale si congiungesse la tragedia con la comedia, il riso non dovrebbe esser riso se non rintuzzato. È certo assai agevol cosa e di niuna industria il far che 'n molte e separate azioni nasca gran varietà di accidenti; ma che la istessa varietà in una sola azione si trovi, *hoc opus, hic labor est*. In quella che nasce dalla moltitudine delle favole per se stessa, arte o ingegno

alcuno del poeta non si conosce, e può esser a' dotti e a gl'indotti comune; questa in tutto dall'artificio del poeta depende, e conseguita da lui solo si riconosce, né può da mediocre ingegno essere conseguita. Quella tanto meno diletterà quanto sarà più confusa e meno intelligibile; questa, per l'ordine e per la legatura delle sue parti, non solo sarà più chiara e più distinta, ma porterà molto maggior novità e meraviglia. Una dunque dee esser la favola e la forma, come in ogni altro poema così in quelli che trattano l'armi e gli amori de gli eroi e de' cavallieri erranti; i quali con nome comune son chiamati poemi eroici. Ma una si dice la forma in più guise. Una si dice la forma de gli elementi, la quale è semplicissima e di semplice virtù e di semplice operazione; una si dice parimente la forma delle piante e degli animali: questa mista e composta risulta dalle forme degli elementi insieme raccolte e rintuzzate e alterate, della virtù e della qualità di ciascuna di loro participando. E una si dice la lettera e la parola; e una, per composizione di molte lettere e di molte parole, è detta l'orazione, sì come insegna Aristotele ne' libri *Dell'interpretazione*. E nella poesia l'unità si considera in molti modi, e le favole son dette simplici, o doppie ⟨o⟩ miste in varii significati. Doppie chiama Aristotele alcune favole nelle quali altre persone passano di felicità in miseria, altre di miseria in felicità; e la composizione di queste egli biasima nella tragedia, come conveniente all'epopeia. In altra significazione simplici sono le favole di quelle tragedie che non hanno agnizione, né mutamento di felice fortuna in misera, o al contrario; doppie quelle nelle quali con l'agnizione sono gran rivolgimenti di fortuna. Patetiche o affettuose si dicono quelle in cui è la perturbazione, che fu posta per terza parte della favola. E quelle, all'incontra, le quali sono senza questa parte, ma che più manifestano il costume, sono dette morate o costumate.

Ma questo è luogo senza fallo di dechiarar più minutamente quel che sia la peripezia, l'agnizione e la perturbazione, che son le parti della favola. La peripezia è mutazione delle cose, che si fanno, in contrario; la qual, come dice Aristotele, si fa o verisimilmente o di necessità; in contrario, intendiamo dalla prospera nell'avversa fortuna, o dall'avversa nella prospera. Questo secondo modo si

conviene all'epopeia, alla comedia o ad alcune tragedie le quali da' moderni impropriamente son dette tragicomedie ; il primo è proprio della tragedia. Ma alcuna volta la mutazione è doppia, perché altri passa da miseria in felicità, altri da felicità in miseria, come si vede in Carlo e Agramante ; e questa doppia mutazione conviene più all'epopeia ch'a gli altri poemi.

L'agnizione è delle cose inanimate o del fatto o delle persone ; delle cose inanimate, come quella d'Edipo il quale riconosce il bosco sacro alle Furie, e di messer Torello che riconosce la chiesa dov'egli fu portato per arte magica ; ma questa il più volte par che abbia per fine l'altra delle persone. L'agnizione del fatto è più propria degli oratori che de' poeti, de' quali è propriissima l'agnizione della persona, la quale è una mutazione dell'ignoranza nella notizia, affine d'amicizia o di nemicizia fra coloro che divengono felici o infelici. Per questa cagione bellissima è l'agnizione s'è congiunta con la mutazione della fortuna, com'è nell'*Edipo tiranno*. Di queste alcuna è semplice agnizione, altra mutua o vicendevole. Semplice agnizione è quella, nell'*Odissea*, nella quale Ulisse non conosciuto conosce Eumeo, Euriclea, Telemaco, Penelope, da' quali al fine è riconosciuto. Doppia o scambievole è nell'*Ifigenia in Tauris* quando ella riconosce Oreste e da lui è riconosciuta ; o quella di Filotete nella tragedia che fece Sofocle di questo nome, in cui egli riconosce Neottolemo e Ulisse essendo prima conosciuto da loro. Una nondimeno può esser l'agnizione, come appare in alcuni degli essempi già detti ; e alcuna volta l'agnizione è non solamente delle persone vive, ma delle morte, come quella d'Edipo che riconosce Iocasta, sua madre, viva, e Laio, suo padre, morto ; o quella di Tieste che riconosce morti i figliuoli. Ma in sei modi si fa l'agnizione. Nel primo, meno di tutti artificioso, si fa per segni : e questi o sono infissi e colorati nella pelle, come la lancia ne' figliuoli della Terra nati da' denti seminati da Cadmo e ne' loro descendenti, e la stella o la spalla d'avorio ne' figliuoli e nepoti di Pelope, o ⟨le⟩ lettere nel petto di Splandiano, come si legge nell'*Amadigi* ; altri sono accidentali, come la cicatrice d'Ulisse nella gamba, per la qual fu riconosciuto nel bagno, o quella che Beltenebroso avea nel volto fatta dalla

lancia d'Archeloro, per cui fu raffigurato dalla donzella di Davismara ; altri sono estrinseci, come la spada per la quale Teseo fu riconosciuto da Egeo suo padre, e la scafa in cui furono esposti Romolo e Remo, ch'essendo portata da Faustulo sotto la vesta, fu cagione che Numitore loro avolo si certificasse de' nepoti ; e questi ancora possono usarsi più o meno artificiosamente. La seconda maniera d'agnizione non è tanto priva d'artificio, perch'è fatta per le cose finte dal poeta : come, appresso Euripide, Oreste è conosciuto da Ifigenia sua sorella da lor lettera, ed egli riconosce lei ad altri indizii. Ma perché questa nasce più tosto dalla volontà del poeta che dalla composizione della favola, agevolmente incorre nel medesimo errore ; e tale nell'*Inferno* è peraventura l'agnizione di Cianfa (il quale fu nominato e conosciuto per lo suo nome non perché la favola il ricercasse, ma perché il poeta così volle), e il riconoscimento di Geri del Bello. Il terzo modo di riconoscimento si fa ricordandosi d'alcuna cosa per la quale egli si manifesti e sia riconosciuto : come Ulisse, nel racconto che si fa appresso Alcinoo, pianse per la memoria delle cose udite, e dal pianto fu riconosciuto. Il quarto è per sillogismo : nel qual modo Oreste fu riconosciuto da Elettra in una tragedia d'Eschilo, perché ella in questa guisa argumentò : « Niuno ha le vestigia pari alle mie, se non Oreste ; ma queste vestigia sono eguali a quelle de' miei piedi ; dunque Oreste è qui venuto » ; e nell'*Ifigenia* di Polìde il sofista, Oreste sillogizzò ch'a lui si convenisse d'esser sacrificato, perché la sorella ancora fu offerta al sacrificio ; e fu per questo suo sillogismo riconosciuto dalla sorella con questo altro argumento : « Se questo è fratello di cui fu offerta al sacrificio, è mio fratello ». In questa medesima maniera Agricane riconobbe Orlando, quando gli disse :

> Se tu sei cristiano, Orlando sei ;

però ch'egli stimava che niun altro cristiano avesse potuto combatter seco del pari. L'altra spezie d'agnizione si fa nel teatro per paralogismo, o per falso sillogismo, il quale si fa delle cose non conosciute, come s'elle fosser conosciute : in questa guisa nel *Falso messaggiero* colui che non aveva mai veduto l'arco d'Ulisse

disse di riconoscer l'arco, e cercò d'acquistar fede alle cose ch'egli narrava della sua morte. Ma ottima agnizione e bellissima oltre tutte l'altre è quella che nasce dalla composizione della favola stessa ed è congiunta col mutamento della fortuna, com'è quella d'Edipo, e quella d'Alvida nel *Torrismondo*.

La terza parte della favola è la passione, o la perturbazione che vogliamo dirla, la qual consiste nelle morti che si fanno in publico, e nelle ferite e ne' lamenti e nell'altre cose ch'apportano dolore; e, come ad alcuni parve, nell'*Iliade* d'Omero questa è quella parte nella quale sovra il corpo d'Ettore già morto si lamentarono Priamo, Ecuba, Andromache, Elena.

Ma sì come queste parti variamente si compongono co 'l costume, ne risultano varii generi di favola. Sì che quattro sono i generi, o le maniere o le forme che vogliam dir, di favola: il simplice e 'l doppio, l'affettuoso e 'l morale. E sin ora sono accoppiate, come piace ad Aristotele, in due guise: nell'una s'accoppia il simplice e l'affettuoso, nell'altra il doppio e 'l costumato. Simplice e compassionevole è l'*Iliade*, morata e doppia è l'*Odissea*. Ma peraventura si possono congiungere in due altre guise: nell'una potrà stare il scempio e 'l costumato, nell'altra il doppio e 'l perturbato. Anzi, se la peripezia o 'l rivolgimento è cagione di perturbazione, non veggio come questa coppia potesse meglio congiungersi insieme; e s'ella si congiunge nella tragedia, non so perché non si possa congiungere e accoppiare nell'epopeia. Ma in un altro modo ancora s'intende la favola esser doppia o mista: cioè quando ella contenga in sé molti argomenti e quasi molte favole; la qual mescolanza si può trovare ancora in quelle favole che non hanno mutazione di fortuna congiunta co 'l riconoscimento, come non ha l'*Iliade*, in cui, benché vi sia gran mutazione, non procede però dall'agnizione. Laonde Aristotele la volle chiamar semplice anzi che no.

Di questa mescolanza si fece accorto Aristotele quando, disputando qual dovesse esser preposto, il poema tragico o l'epico, disse molto più semplici esser le favole della tragedia che quelle dell'epopeia; e di ciò è segno che da una sola epopeia si posson cavar molte tragedie. Ma questa maniera di composizione è così biasi-

mevole nella tragedia com'è lodevole quell'altra che si fa con la peripezia e con l'agnizione ; perché, quantunque la tragedia ami la sùbita e inaspettata mutazione delle cose, le desidera nondimeno simplici e uniformi, e schiva la varietà de gli episodii, i quali fanno grande e bella l'epopeia. Che cosa sia episodio non è deffinito d'Aristotele, ma Suida gli chiama πράγματα ἐξαγώνια, cioè azioni fuor della cosa di cui si tratta, le quali si pigliano d'altra parte e sono estrinsiche. Ma non si loda nelle tragedie, come s'è detto, ch'alcuni passino di felicità in miseria, altri di miseria in felicità, se non per ignoranza del teatro ; perché questo fine lassa più consolati gli uditori là dove questa mutazione sia accompagnata dalla amicizia o almeno dalla giustizia.

Ma questa composizione è più tosto conveniente all'epopeia, purché non sia simile a quella del Pulci, il quale, cominciando dalle feste di Carlo e de' paladini, finisce nella rotta dolorosa nella quale « Carlo Magno perdé alla santa gesta ». Plotino nondimeno pare che porti contraria opinione, dicendo ch'una è la ragione de la favola tragica, o vero comica : la quale contenga in sé molte battaglie ; ma si dee intendere che ciascuna di loro sia una per sé, non che l'una e l'altra sia l'istessa. Nondimeno io sin ora non ho letta alcuna favola comica simigliante, né tragica, se tragica non si chiama quella d'Omero ; ma si nominiam quella tragedia, altri consideri qual si possa nominar comedia. Debbiam dunque in ciò seguir l'opinion d'Aristotele, che discorda da Plotino nel nome solamente, chiamando con nome specifico epopeia quella che Plotino nominò tragedia. Si potrebbe nondimeno aver qualche considerazione alle *Fenisse* d'Euripide, nelle quali è raccontata la battaglia seguita fra Tebani e Argivi, quantunque, seguendo l'opinion d'Aristotele, non possiam laudare le favole episodiche, le quali da lui sono biasimate ; anzi, se l'arte è imitazione della natura, non facendo la natura cosa alcuna per episodio, come dice Aristotele nella *Metafisica*, l'arte ancora non dovrebbe farla ; e certo, se 'l fare episodio è operar oltre il primo proposito, né l'arte né la natura fanno alcuna cosa per episodio, perché l'una e l'altra opera ad un fine determinato. Ma ciò appare chiaramente nell'opere della natura ; in quelle dell'arte non tanto, perché l'arte

alcuna volta finge d'operare a caso e impensatamente, e molte volte si spazia in altre cose oltre quelle ch'aveva proposte di narrare. Laonde elle paiono straniere, o avventizie come si dice.

Ma discorriamo con qual arte il poeta introduca nella favola questa varietà così piacevole e così desiderata da coloro c'hanno avezzi gli orecchi a' poeti moderni. Ma niuna cosa si dee considerare senza l'essempio de' principi della poesia greca e latina, però che il ricercar nuove strade porta seco maggior riprensione che lode, e si potrebbe incorrere di leggieri in quel vizio manifestatoci da Orazio :

> qui variare cupit rem prodigialiter unam,
> delphinum sylvis appingit, fluctibus aprum.

Dico adunque ch'alcuno potrebbe stimar agevolmente che Omero non cercasse la varietà, come colui il quale a' nomi stessi dà spesse volte il medesimo aggiunto, chiamando Giove αἰγίοχος, Giunone λευκώλενος, Minerva γλαυκῶπις, Achille ὠκύς, Ulisse πτολίπορθος, πολυμήχανος ; e oltre a ciò spesso dice le medesime cose con le parole istesse. Dall'altra parte, avendo egli mescolate nel suo poema tutte le lingue usate da' Greci, si può affermar il contrario. Oltre a ciò da lui furon usati tutti tre gli stili : io dico il grande, il mediocre e l'umile : perché, sì come nota Aulo Gelio, il sublime è attribuito ad Ulisse, il temperato a Nestore, il tenue a Menelao, il quale, essendo spartano, dovea parlare più acutamente de gli altri. E se ciò è vero, il sommo poeta nell'usare tutti gli stili non è dissimile al sommo oratore ; ma l'uno e l'altro può conseguire nel suo genere l'ultima perfezione, quantunque paia che Cicerone, nel libro *Del perfetto genere de gli oratori*, già dicesse altrimenti. Omero descrisse ancora con diversi modi le morti de' Greci e de' Troiani, e fece diverse comparazioni per rassomigliarli e quasi per metterceli davanti a gli occhi ; laonde si può credere ch'egli prima d'ogn'altro insegnasse ad usar la varietà delle cose, non solo quella delle parole, meravigliosa nell'*Odissea*, perché la sua favola è assai breve, come possiam conoscere da queste parole d'Aristotele : « Essendo andato molt'anni un cavaliero errando per diverse parti del mondo, rimase senza

alcuno de' compagni ; e aveva lasciate le cose della sua casa in modo che le sue ricchezze dall'insolenza de' drudi eran dissipate, e al suo medesimo figliuolo si tendevano insidie ; egli finalmente pervenne nella sua patria, spinto dalla tempesta del mare, e dandosi a conoscere ad alcuni, e congiungendosi con essi loro, al fine gli oppresse ». Nondimeno Omero la variò con molti episodi e con la narrazione di molte cose meravigliose. Né gli bastando che la narrazione de gli errori d'Ulisse, fatta da lui medesimo ad Alcinoo re de' Feaci, tenesse gli uditori per molti libri occupati e pieni di meraviglia, descrisse prima la peregrinazione di Telemaco, il quale, desideroso di trovare il padre, andò in Pilo a Nestore e in Sparta a Menelao, e da lui udì le favolose trasmutazioni di Proteo, e gli altri suoi errori parimente per l'Africa e per l'Egitto, assai più brevi nondimeno di quelli del padre. Ma d'Ulisse, sì come racconta Strabone, è dubbio s'egli andasse vagando per il mare Meditarraneo o fuori delle Colonne d'Ercole per l'Oceano. Laonde per la diversità de' paesi descritti in tre peregrinazioni, e per la moltitudine e novità delle cose vedute, grandissima conviene che sia la varietà ; e par questo poema composto d'errori e de' viaggi di tre persone diverse. Maggior varietà nondimeno si trova nell'*Eneide*, perché non congiunge gli errori con li errori, come avea fatto Omero, ma gli errori con le battaglie. Dell'uno e dell'altro poema nondimeno è proprio il dirizzar tutte le cose ad un medesimo fine : perciò che, avendosi proposto Omero per oggetto il ritorno d'Ulisse alla patria, e Virgilio la venuta d'Enea in Italia, tutte le cose sono dirizzate a questo segno, perché sono mezzi di questo fine, e agevolezze, per così dire, o impedimenti e disturbi, eccettuatene alcune poche che servono per introduzione della favola. Fra i mezzi numero Minerva e Mercurio, Nausicaa, i Feaci e le cose avenute fra loro e Ulisse, e, dopo, quel ch'egli trattò col porcaro, col capraro e con la nutrice medesima prima ch'egli uccidesse i drudi ; tra gl'impedimenti annovero Calipso, Circe, Scilla, Caribdi, i Lestrigoni, i Lotofagi, i Ciclopi e l'altre cose sì fatte. Parimente in Virgilio chiamo impedimenti Didone, Turno, Mezenzio, Camilla ; e mezzi Aceste, che li diede aiuto per venire in Italia, ed Evandro e Pallante e i Toscani e gli altri che

l'aiutarono a vincere, non solo a guerreggiare. Tutta dunque la varietà nel poema nascerà da' mezzi e da gli impedimenti, i quali possono esser diversi e di molte maniere e quasi di molte nature, e non distruggeranno l'unità della favola, nondimeno, s'uno sarà il principio dal quale ⟨i⟩ mezzi dependeranno, e uno il fine a cui sono dirizzati; dopo il quale è soverchio tutto quel che s'aggiunge, come da molti è giudicata l'opera di Quinto Calabro delle cose tralasciate da Omero, e quella di Maffeo Vegio che segue Virgilio: perché l'uno volle finir con la morte di Ettore, l'altro con quella di Turno. Ma gli impedimenti, benché possono dependere da vari princìpi, ad una cosa riguardano, cioè ad impedire il ritorno d'Ulisse in Itaca, e 'l regno d'Enea in Italia.

A bastanza abbiamo ragionato della diversità, mostrando com'ella possa esser accresciuta con gli episodi, e come gli episodi vi debbano esser introdotti, o secondo il verisimile o secondo il necessario, perché altrimenti la favola sarebbe episodica. Favola episodica Aristotele chiama quella in cui gli episodii non sono congiunti οὔτε κατ' εἰκός, οὔτε ⟨κατ'⟩ ἀνάγκην, cioè né verisimilmente, né per necessità. L'episodio è dunque o verisimile o necessario; ma non considero il necessario com'è considerato dal Robertello, il quale vuole che in duo modi sia lecito al poeta di mentire: o nelle cose secondo la natura, o 'n quelle che sono contra natura. Se finge le cose che sono naturali, può servare τὸ εἰκός e ἀνάγκην, se contra natura, c'inganna col paralogismo. Ma io stimo ch'in tutti i modi possa osservare il verisimile o 'l necessario, ma non intendo di quello ch'è necessario *simpliciter*, ma di quello ch'è necessario di conseguenza, e nelle cose ancora contra natura, come sono i Ciclopi e l'Arpie e gli altri mostri. Per essempio, s'Ulisse e i compagni si salvano dal Ciclope divenuto cieco, è necessario che 'l Ciclope fosse prima accecato; s'Enea intende le cose future da Celeno, è necessario che Celeno possa predirle; e in altre favole sì fatte la dipendenza e la congiunzione degli episodi può esser necessaria, benché le favole siano impossibili.

Ora si deono dire alcune cose del costume, perché, quantunque la poesia principalmente sia imitazione d'una azione, non-

dimeno l'azione non può esser fatta se non v'è chi la faccia, e l'agente, per così dire, o l'operante convien ch'abbia alcune qualità, cioè ch'egli sia buono o reo, o participi dell'uno e dell'altro. Il poeta dee esprimer i costumi come fanno i buoni pittori, fra' quali Polignoto imitò i migliori, Pausone i peggiori, e Dionigi i simili. Omero espresse questa diversità de' costumi meglio di tutti gli altri ; perciò che la poesia fu tirata in diverse parti e quasi distratta secondo i propi costumi de' poeti : e i più magnifici imitarono l'azioni più belle e de' più simili a loro, ma i più dimessi quelle de' più vili, componendo da prima villanie e ingiurie, come gli altri laudi e celebrazioni. Ma Omero, come dice Aristotele, fu nella magnificenza tra gli altri massimamente poeta, e fu ancora il primo che fece vedere l'imitazione della comedia, avendo rappresentata non villania, ma cosa da far ridere ; e quantunque il mover riso e il dir villania non sia il medesimo, nondimeno spesso, dicendo villania, si muove riso, sì come, lodando, si genera meraviglia. Laonde errò senza dubbio il Castelvetro quando egli disse che al poeta eroico non si conveniva il lodare, perciò che se il poeta eroico celebra la virtù eroica, dee inalzarla con le lodi sino al cielo. Però san Basilio dice che l'*Iliade* d'Omero altro non è che una lode della virtù, e Averroè, sopra il comento della poesia, porta la medesima opinione, e Plutarco nel libro ch'egli scrisse del modo d'intendere i poeti ; nel quale ancora c'insegna ch'al poeta è lecito di biasmare e d'interporre il suo giudizio, il qual prima accusa la malvagità, mostrando in questo mezzo quel che sia utile ; altrimente ci potrebbe nocere con l'essempio delle cose imitate ; e pericolosa molto sarebbe la lezione de' poeti se ne' passi dubbii non ci mostrassero il camino della virtù e non ci servissero quasi di guida. Ultimamente, s'all'istorico è lecito a lodare, come parve a Polibio, a Dionisio Alicarnasseo e a molti altri scrittori dell'istorie, molto più dovrebbe esser lecito al poeta. Lasciando dunque i seguaci del Castelvetro nella loro opinione, or noi seguiam quella di Polibio, di Dionisio, di san Basilio, d'Averroè, di Plutarco e d'Aristotele medesimo. Ma ⟨si⟩ ricerca appresso Aristotele ne' costumi quattro condizioni : ⟨che sian buoni⟩, che sian convenienti, che sian simili e che sian eguali ; perché molte

fiate i costumi sono buoni, ma non sono convenienti, come la fortezza alla donna. Essempio di reo costume ci diede peraventura Sulmone, il quale nell'*Orbecche* è reo senza necessità ; e nel *Furioso* il dottore che vende la sua onestà al brutto etiopo, e Olimpia che troppo crudelmente taglia la gola all'amante condotto per lei all'insidie. Di non convenevol costume è essempio Rodomonte, che, dopo l'esser stato abbattuto, cede troppo agevolmente alla nemica ; e in un ferocissimo il non stare a' patti sarebbe stata convenevolezza. Non convenevole ancora nella presa di Napoli è la lunga disputa d'amore tra Belisario e Massenzio mentre ancora erano con l'arme indosso. L'inequalità del costume si conosce per Rodomonte, il qual, dopo la prima rotta ricevuta da Carlo, troppo cortesemente prende commiato da Bradamante, e in Ruggiero, il qual nell'altro poema non si mostrò molto constante in amarla ; e la dissimilitudine in Marfisa, o in Patino e ne gli altri Romani, i quali sono formati assai dissimiglianti da quel che sono o furono i cavalieri romani. Ma i costumi si manifestano con le parole, nelle quali appaia buona o malvagia elezione, e con l'operazioni, e alcuna volta sogliono esser manifesti con gli atti e con sembianti ; però Dante disse :

se vo' credere a i sembianti etc.,

e nell'*Inferno*, volendo dipingere un ladro scelerato, disse :

le mani alzò con ambedue le fiche,
dicendo : « Togli, Dio, ch'a te le squadro ! »

e altrove :

e di trista vergogna si dipinse ;

e nel *Purgatorio* ci descrive la magnanimità di Sordello in que' versi :

Ella non ne diceva alcuna cosa,
ma lasciavan' andar, solo guardando
a guisa di leon quando si posa ;

e nel *Purgatorio* ci pone avanti gli occhi la leggiadria e l'onestà di Matelda:

> Come si volge con le piante strette
> a terra ed intra sé donna che balli,
> che piede inanzi piede a pena mette,
> volsesi in su' vermigli ed in su' gialli
> fioretti verso me non altrimenti
> che vergine che gli occhi onesti avalli.

Ma il costume de' forti nel gravissimo dolore delle ferite è da' poeti espresso nelle tragedie greche e latine. E perch'il dolore è cosa aspra, amara, difficile a tolerarsi e inimica della natura, si concede, per opinione di Marco Tullio nelle *Questioni tusculane*, a Filotete il gemere, sì come a colui che prima avea veduto Ercole nel monte Eta per la grandezza del dolore stridere e lamentarsi: *Itaque exclamabat auxilium expetens, mori cupiens*:

> « Heu! qui salsis fluctibus mandet
> me ex sublimi vertice saxi?
> Iam iam absumor; conficit animam
> vis vulneris, ulceris aestus ».

Ma veggiamo Ercole medesimo, il quale allora fu vinto e quasi dirotto dal dolore quando con la morte cercava l'immortalità, come si lamenti e con quai voci appresso Sofocle nelle *Trachine*:

> O multa dictu gravia, perpessu aspera,
> quae corpore exanclato atque animo pertuli!
> Nec mihi Iunonis terror implacabilis,
> nec tantum invexit tristis Eurystheus mali,
> quantum una vecors Oenei partu edita.
> Haec me irretivit veste furiali inscium,
> quae lateri inhaerens morsu lacerat viscera,
> urgensque graviter pulmonum haurit spiritus;
> iam decolorem sanguinem omnem exorbuit.
> Sic corpus clade horribili absumptum extabuit.
> . . . .
> Perge, aude, nate, illachryma patris pestibus,
> miserere! Gentes nostras flebunt miserias.

> Heu! virginalem me ore ploratum edere,
> quem vidit nemo ulli ingemiscentem malo!
> Sic foeminata virtus afflicta occidit.
> Accede, nate, assiste, miserandum aspice
> evisceratum corpus lacerati patris.

Non altrimenti si duole Prometeo affisso al monte Caucaso nella tragedia d'Eschilo, con molte parole oltre queste:

> Luctifica clades nostro infixa est corpori,
> ex quo liquatae solis ardore excidunt
> guttae, quae saxa assidue instillant Caucasi.

Ma con maggior gravità è descritto Enea da Virgilio, e con maggior fortezza d'animo, mentr'è medicato della ferita della gamba. I versi del medesimo son questi:

> Saevit et infracta luctatur arundine telum
> eripere auxilioque viam, quae proxima, poscit:
> ense secent lato vulnus telique latebram
> rescindant penitus seseque in bella remittant.

E poco appresso:

> Stabat acerba fremens, ingentem nixus in hastam
> Aeneas, magno iuvenum et maerentis Iuli
> concursu, lachrymisque immobilis.

Somigliante è il costume d'Euripilo medicato da Patroclo nell'*Iliade*, come il medesimo Cicerone insegna ne' medesimi libri delle *Tusculane*. In somma, sì come nelle pitture non basta il disegno s'insieme non si veggiano i costumi, così nel poema non è bastevole la favola senza l'espressione di quest'altra parte. E possiamo paragonare le poesie c'hanno il costume alle pitture di Polignoto; ma quelle che ne sono prive all'imagini depinte da Zeusi, sì veramente che la favola fusse eccellentissima e senza costumi.

La terza parte di qualità è la sentenza. Ma ne' costumi si dimostran più tosto gli abiti morali, nella sentenza quelli del-

l'intelletto e la prudenza particolarmente, la quale è una delle virtù intellettuali. Sentenzia chiamo in questo luogo quella che da Aristotele nella *Poetica* è detta διάνοια, di cui son parti il dimostrar, il solvere, il mover gli affetti (come sono la misericordia, l'ira, il timore), l'aggrandire e il diminuire, o il farci conoscer la grandezza e la picciolezza delle cose. Laonde in questa sola parte della poesia si contengono quasi tutte le cose di cui si tratta nella retorica, tanto la poesia, o l'arte poetica, è più ampia della retorica. Ma a questa parte si conviene di far ciò con la forza del parlare, il quale è indizio di questa potenza dell'animo; perché 'l far queste medesime operazioni con le cose istesse è più tosto officio della favola. E quantunque questa parte, che da' Greci è detta διάνοια, non sia quella che nel secondo della *Retorica* d'Aristotele è chiamata γνώμη, nondimeno l'uso della γνώμη (che nella nostra lingua si dice similmente « sentenzia ») s'appartiene a questa parte che si disse διάνοια: perch'essendo officio della διάνοια (che noi possiam chiamar con altro nome « discorso ») il provare e il dimostrare e 'l solvere e 'l confutare, facendo tai cose usa la γνώμη, cioè la sentenza. Questa è definita d'Aristotele, nel secondo della *Retorica*, una enunziazione o vero un parlare delle cose universali, non però di tutte, ma di quelle solamente ch'appartengono all'azione, e deono essere elette o rifiutate; e suole alcuna volta esser principio dell'entimema, alcuna conclusione, alcuna tutto l'entimema. Laonde è tale verso l'entimema quale la definizione per rispetto del sillogismo, perché l'uno serve all'azione, l'altro alla speculazione, come insegna Egidio interpretando questo luogo della *Retorica*. Ma della sentenzia Aristotele pone quattro spezie; due non hanno bisogno di prova, due l'hanno: quelle che non l'hanno, o sono di cose prima sapute e conosciute, com'è quella:

> in giovenil fallire è men vergogna;

o quell'altra:

> ché tal morì già tristo e sconsolato,
> cui poco inanzi era il morir beato;

o di cose che subito s'intendono e sono credute, come questa del medesimo autore:

> Gran giustizia a gli amanti è grave offesa;

e quest'altra:

> un bel morir tutta la vita onora.

De l'altre due spezie, una è questa:

> Niun maggiore dolore
> che 'l ricordarsi del tempo felice
> nella miseria; e ciò sa 'l tuo dottore,

perché l'autorità è in vece di prova, o con la prova espressa;

> Sempre a quel ver c'ha faccia di menzogna
> dee l'uom chiuder le labbia quanto ei pote,
> peroché senza colpa fa vergogna;

e questa è uno entimema intero. L'altra spezie è d'una parte; ma, come la διάνοια, così la γνώμη, provando e confutando, con meraviglioso movimento d'affetti da Virgilio ci è mostrata meglio d'alcun altro nell'orazione di Drance e di Turno. Prova Drance che non si debba continuar la guerra con la sentenza:

> Quid miseros toties in aperta pericula cives
> proicis, o Latio caput horum et causa malorum?
> Nulla salus bello; pacem te poscimus omnes etc.

Riprova Turno con un'altra sentenza opposta a quella *Nulla salus bello*:

> cur indecores in limine primo
> deficimus? cur ante tubam tremor occupat artus?
> Multa dies variusque labor mutabilis aevi
> rettulit in melius, multosque alterna revisens
> lusit et in solido rursus Fortuna locavit.

Ma perché nel poema eroico si dee aver riguardo non solo al buono, ma all'ottimo, conviene aver riguardo a tutte queste cose unitamente, perché da tutte insieme risulta il decoro; né già

estimo che 'l decoro sia uno inganno intorno al bello, come dimostrò di creder Socrate per pigliarsi giuoco d'Ippia il vecchiarello; ma o quello ch'è secondo la dignità, come piace a Plotino, o l'onesto, come vuole Aristotele, o quella dignità ch'accompagna l'onestà, per congiungere insieme l'una e l'altra opinione, avegna che il decoro non si può separar dall'onesto, come disse Marco Tullio negli *Offici*; e se tra loro è alcuna differenza, si può intender più tosto che spiegare. Ma 'l decoro è confuso con la virtù, com'è la bellezza con la sanità, e sol si distingue con la mente. Questo decoro è doppio: perché l'uno è generale, il quale risplende in ogni azione onesta; l'altro a questo soggetto, il qual si conosce nelle parti dell'onestà; e ciò conosciamo esser vero considerando quel decoro c'hanno osservato i poeti, i quali allora sono più lodati ch'osservano quel ch'è conveniente. Laonde nella persona d'Atreo, che fu crudel tiranno, volentieri sentiamo:

oderint dum metuant.

Ma queste istesse parole ci spiacerebbono nella bocca di Eaco e di Minòs, che furono riputati giusti. Questo riguardo ebbe ancora Omero, s'io non m'inganno, perciò ch'egli attribuì a molte persone virtù singulari; laonde per conseguente ebbe in maggior considerazione il decoro particolare. Laonde ad Ulisse assegna l'industria, a Diomede la confidenza, a Teucro l'arte del saettare, a Mnesteo quella d'ordinare le squadre, a Nestore il buon consiglio, ad Aiace la fortezza, o più tosto parte della fortezza, cioè quella che propriamente è sofferenza o toleranza; e alcuna volta l'assomiglia all'asino, il quale non lascia i pascoli per battitura o per percossa de' fanciulli, parendoli ch'in niun altro modo potesse meglio dimostrarci la picciola stima ch'egli faceva dell'armi de' Troiani; gli dà ancora uno scudo coperto sette volte d'un cuoio di bue, col quale si difende in guisa ch'egli non è mai ferito; né minor fortezza dimostra nell'animo che nel corpo mentre egli difende le navi da Ettore vittorioso e da gli altri Troiani che volevano accenderle. L'altra parte della fortezza, la quale consiste nell'assalire e nel portar guerra, è propria d'Achille, nella cui persona non si possono schivar l'opposizioni d'avarizia e di crudeltà

fattele da Platone ne' *Dialogi del giusto* ; dal qual forse imparò Pirro, re de gli Epiroti, suo pronepote, ad esser magnanimo, o da altro più antico. Laonde egli disse quella magnanima sentenza che si legge appresso Ennio :

> Nec mihi aurum posco, nec mi precium dederitis,
> nec cauponantes bellum, sed belligerantes,
> ferro, non auro, vitam cernamus utrique.
> Vosne velit an me regnare hera, quidve ferat Fors,
> virtute experiamur ; et hoc simul accipe dictum :
> quorum virtuti belli Fortuna pepercit
> eorundem me libertati parcere certum est.
> Dono ducite doque volentibus cum magnis diis.

Ma Virgilio, se non m'inganno, vide meglio il decoro generale, perché formò in Enea la pietà, la religione, la continenza, la fortezza, la magnanimità, la giustizia e ciascun'altra virtù di cavaliero ; e in questo particolare il fece maggiore del fero Achille, il quale vendé al padre supplichevole il corpo d'Ettore, là dove Enea donò quel di Lauso, e altrove, a chi gli prometteva molti talenti d'oro e argento, disse :

> Argenti et auri memoras quae multa talenta,
> gnatis parce tuis.

Ma nella sepoltura de' morti disse a gli ambasciatori di Latino quelle veramente pietose parole :

> Pacem me exanimis et Martis sorte peremptis
> oratis ? equidem et vivis concedere vellem.

⌈ Simile o maggiore pietà ne la sepoltura de' morti fu dimostrata da Antigone appresso Sofocle, ne la tragedia di questo nome : percioché, avendo Creonte, tiranno di Tebe, proibito a ciascuno che non seppellisse il corpo di Polinice giudicato nimico della patria, Antigone la sorella contra l'editto del tiranno ebbe ardimento di seppelirlo ; ed essendone da lui medesimo addomandata, rispose quelle veramente magnanime parole che si leggono ne

l'istesso autore, le quali io addurrò come in latino furono trasportate :

> Non summus mihi haec imperat Iuppiter,
> nec Iustitia, deos quae habitat apud inferos,
> inter homines qui iura sanxerunt pia ;
> nec iussa tanti ponderis tua extimo,
> mortalis ut perennia deorum queas
> temerare iura insculpta mentibus hominum.
> Non haec heri aut nuper sunt edita :
> vixere semper ; quoque tempore coeperint
> scit nemo. Non haec debui ego, hominis ullius
> perculsa sceptro, aut arrogantiam timens,
> violare, postmodum diis poenas gravis
> pensura. Moritura sum : id haud me fugerat.
> Quid ni ? etiam id, etsi publico praeconio
> non imperasses, si ante tempus oppetam,
> id in lucro positura sum. Nam, plurimis
> quicumque vivit involutus miseriis,
> veluti ego, qui si non occidat, lucrum ferat ?
> Sic quoque mihi hoc fato mori nihil dolet.
> At si ex eodem utero fratrem
> sic insepultum relinquissem, dolor
> iustus foret.

Appresso Stazio ancora la medesima Antigone dimostra la pietà e la magnanimità, costumi veramente di donna eroica, percioch'ella ne l'orror d'una spaventosa notte se n'uscì da la città per sepellire il corpo del fratello, il quale andò ricercando in una campagna piena di corpi morti, e quivi s'avenne in Evadne, moglie di Capaneo, la qual era condotta da l'istessa pietà a seppellire il marito : avenimento senza dubbio maraviglioso e degno del gentile artificio del poeta e de le pietose lagrime del lettore. Si legge ancora ne l'istesso poema de la *Tebaide* che Teseo, re d'Atene, mosse guerra a' Tebani, i quali con insolita crudeltà negavano la sepoltura a' corpi de gli Argivi uccisi ne l'assalto di Tebe : tanta in quegli antichissimi secoli fu la pietà e la relligione del sepellire i morti. E di ciò ancora si fa menzione ne l'*Orazioni* d'Isocrate. Laonde per questa ragione ancora e per questo essempio

pare Achille degno di maggior biasimo, non avendo avuto risguardo a l'antichissimo costume e a l'umanità de' popoli de la Grecia.

Alcuni nondimeno fra' moderni hanno voluto biasimar Enea di pari crudeltà, perch'egli negò la vita a Turno supplichevole; e incolpano Turno di pusilannimità, in quel istesso modo ch'Ettorre di soverchio timore e Achille di soverchia ferità è biasimato. Ma peraventura non con le ragion pari: perché molte difese sono propie di Virgilio le quali non si possono far comuni ad Omero, bench'a monsignor di Caserta o al Possevino, suo disepolo, o a lo Sperone paresse altrimenti; i quali, essendo per altro di contraria opinione, in biasimar Virgilio, principe de' poeti latini, si mostrano assai concordi. A me nel rispondere sovvengono molte <ragioni>, de le quali alcune tacerò. E taccio prima di ciascun'altra la ragione di stato, per la quale Enea non si poteva assicurar de le cose d'Italia vivendo Turno turbator de la pace e de la quiete publica. Ma questa medesima ragione non poteva muover Achille, il quale non aveva alcuna pretensione nel regno di Troia, né per cupidità di signoreggiare alcuna necessità d'uccidere il nemico, difensore de la patria, non oppressore de l'altrui signoria, com'era Turno, a cui Latino, suocero d'Enea, era costretto di cedere il governo del regno. L'obligo de la vendetta ne l'uno e ne l'altro era eguale: obligo non picciolo, se la vendetta è giusta e orrevole fra i principi e i cavalieri, come estima il Bernardo e il Possevino. Ma in Enea a l'obligo comune de la vendetta s'aggiunge quel de la sua propia parola, perch'egli, rimandando il corpo di Pallante ad Evandro, si duole di non aver sodisfatto a le sue promesse, come si legge in que' versi de l'undecimo de l'*Eneida*:

> Non haec Euandro de te promissa parenti
> discedens dederam;

e poco appresso:

> Haec mea magna fides?

Ma, non avendo potuto rimandarlo salvo al padre, non poteva mancar al desiderio paterno de la vendetta dimandata da Evandro con efficacissime parole, o negare questa consolazione a l'animo

esacerbato de l'infelice vecchio, come si manifesta espressamente in quegli altri versi con le parole dette da Evandro a' Troiani :

> Vadite et haec memores regi mandata referte :
> quod vitam moror invisam Pallante perempto,
> dextera causa tua est,, Turnum gnatoque patrique
> quam debere vides. Meritis vacat hic tibi solus
> fortunaeque locus.

Ma da Menezio, padre di Patroclo, non era dimandata la vendetta in questa guisa, percioch'egli, troppo più lontano da gli avisi, non sapeva ancora cosa alcuna de la morte del figliuolo. Era dunque per questa cagione maggior l'obligo d'Enea, e per giudicio d'Evandro non gli rimaneva altro luogo da meritare. La relligione ancora il costringeva, non potendo egli placare in altra maniera l'ombra di Pallante, come si raccoglie da questi ⟨versi⟩ del decimo :

> quatuor hic iuvenes, totidem, quos educat Ufens,
> viventeis rapit, inferias quos immolet umbris
> captivoque rogi perfundat sanguine flammas.
> . . . .
> Hoc patris Anchisae manes, hoc sentit Iulus.

E che da l'ombre de' morti fosse ricercata la vendetta e 'l sacrificio d'umana vittima, si conferma co 'l testimonio d'Euripide ne l'*Ecuba*, ne la qual è scritto che l'ombra d'Achille dimandava d'esser placata co 'l sangue di Polissena, come si raccoglie da que' versi :

> Namque e sepulchro visus Aeacides suo,
> Argivum Achilles tenuit omnem exercitum,
> remum ad penates dirigentem ponticum.
> Meam is sororem postulat Polixenam.

Ma questa difesa è peraventura comune a l'uno e a l'altro principe de l'eroica poesia, ma sino a la morte solamente ; perch'oltre la morte non si dee stender l'ira degli eroi, né deono a guisa di cani rabbiosi incrudelir ne' corpi morti, almeno poich'a l'ira è conceduto giusto spazio d'intepidire. Ma si potrebbe dire a l'in-

contra che 'l sacrificio d'umana vittima è cosa empia e crudele, benché fosse non solamente ricevuta da' barbari e da' Greci, ma da' Romani istessi, i quali, come scrive Livio, ne' grandissimi pericoli solevano sacrificare *Gallum et Gallam*, o *Graecum et Graecam*; tutta volta fu popolo riputato religiosissimo e giustissimo e amico de la pietà e de la clemenza. Ma falsa fu quella religione, e però, come dice Lucrezio, epicureo filosofo :

> Tantum relligio potuit suadere malorum.

Ma questa non è colpa né accusa de l'arte poetica, ma de la relligione ; laonde, se pur è difetto ne' poeti, par difetto non per sé, ma *per accidens*. Concedasi dunque a Virgilio, nato in quella religione de' gentili, che possa, come buon parole, dir quelle terribili parole in persona d'Enea, quand'egli diede la morte a Turno impaurito da le Furie :

> Ille, oculis postquam saevi monimenta doloris
> exuviasque hausit, furiis accensus et ira
> terribilis : « Tune hinc spoliis indute meorum
> eripiare mihi ? Pallas te hoc vulnere, Pallas
> immolat et poenam scelerato ex sanguine sumit ».

Giusta fu dunque la vendetta e lecita al cavaliero gentile (il quale non può esser riputato crudele da' gentili, o in comperazione degli altri), e molto più convenevole che la vendetta fatta d'Achille : peroché l'uno, come abbiam detto, uccise il difensor de la patria, che non aveva alcuna colpa nel periurio e nel violar de' patti ; ma l'altro tolse la vita al rompitor de' patti e al perturbator de la pace. Però con alcuna ragione dal nemico Enea son dette quelle parole sovra l'infelice giovene :

> poenasque scelerato ex sanguine sumit.

Non sono ancora pari le ragioni nel timor d'Ettorre e di Turno : perché Turno è descritto audace e temerario giovene, Ettorre prudente anzi che no ; e oltre a questo, Turno è spaventato da le Furie, laonde il suo timore pare in lui non difetto di natura, ma

violenza del Fato, maggiore ch'in Ettorre. Era ancora assai conveniente che 'l giovene inamorato si descrivesse temerario ; ma 'l tiranno, come Mezenzio, è descritto intrepido ne la sua morte per le cagioni scritte da me altre volte ; le quali io pensava di confermare con molte altre, ma bastino queste in questo proposito. Possiamo dunque concludere che Virgilio nel formare il cavaliero s'avvicinò più al segno che non fece Omero. ⌋

E dovendo noi considerare l'idea, e per lei approvar la definizione della poesia, debbiamo aver riguardo all'azione e al come e a tutte l'altre cose insieme. Ma se crediamo a Massimo Tirio, non mancò questa perfezione ad Omero, perch'egli ci finge in Nestore l'imagine della virtù perfetta ; ma vi manca peraventura la perfezione dell'età, la quale non era più atta alla milizia o ad altra azione, ma solamente al consiglio : perch'un perfetto eroe non si dee peraventura descriver nella decrepità, avegna che 'l perfetto costume sia costume d'età perfetta. Dunque tra le qualità de' costumi già ricercate debbiam particolarmente considerare quel che si convenga a ciascuna età : perché il vecchio è tardo nell'operazioni, prudente nelle deliberazioni, e maturo ne' consegli, e timido anzi che no di tutte le cose che possono avenire, com'è descritto in quelle parole :

> O praestans animi iuvenis, quantum ipse feroci
> virtute exuperas, tanto me impensius aequum est
> consulere atque omnes metuentem expendere casus ;

e in quell'altre :

> Si Turno extincto socios sum accire paratus,
> cur non incolumi potius certamina tollo ?
> Quid consanguinei Rutuli, quid caetera dicet
> Italia, ad mortem si te (Fors dicta refutet !)
> prodiderim, natam et connubia nostra petentem ?
> Respice res bello varias ; miserere parentis
> longaevi etc.

Il medesimo è lodator delle cose passate e di se stesso, come ci dimostra Virgilio in Entello, dicendo:

> Si mihi, quae quondam fuerat quaque improbus iste
> exultat fidens, si nunc foret illa iuventus,
> haud equidem pretio inductus pulchroque iuvenco
> venissem.
> . . . .
> Quid si quis caestus et ipsius Herculis arma
> vidisset tristemque hoc ipso in littore pugnam?

E in Evandro che desidera di ringiovenire, come si legge:

> O mihi praeteritos referat si Iuppiter annos,
> qualis eram, cum primam aciem Praeneste sub ipsa
> stravi scutorumque incendi victor acervos,
> et regem hac Herilum dextra sub Tartara misi.

Ma del costume del giovine si vede espressa l'imagine in Turno:

> Talibus exarsit dictis violentia Turni;
> dat gemitum rumpitque has imo pectore voces:
> « Larga quidem semper, Drances, tibi copia fandi
> tunc cum bella manus poscunt, patribusque vocatis
> primus ades. Sed non replenda est curia verbis etc.

E ne' pericoli della guerra mostrò insieme quasi depinti i costumi de' vecchi, de' gioveni e delle donne:

> Arma manu trepidi poscunt, fremit arma iuventus,
> flent moesti mussantque patres. Hic undique clamor
> dissensu magnus vario se tollit in auras.

Ma del giovane innamorato si vede colorata l'effigie in quegli altri versi:

> Illum turbat amor figitque in virgine vultus:
> ardet in arma magis paucisque affatur Amatam:
> « Ne, quaeso, ne me lachrymis,

e quel che segue. È figurato il costume del fanciullo generoso in Ascanio:

> At puer Ascanius mediis in vallibus acri
> gaudet equo, iamque hos cursu, iam praeterit illos
> spumantemque dari pecora inter inertia votis
> optat aprum aut fulvum descendere monte leonem;

e in quell'altri versi:

> vidisti quo Turnus equo, quibus ibat in armis
> aureus? ipsum illum, clipeum cristasque rubentes
> excipiam votis, iam nunc tua praemia, Nise.

Anzi è descritto il buon costume di molti fanciulli e di molti giovani in que' versi:

> Ante urbem pueri et primaevo flore iuventus
> exercentur equis domitantque in pulvere currus
> aut acres tendunt arcus aut lenta lacertis
> spicula contorquent cursuque ictuque lacessunt.

Non solo si deve aver riguardo a quel che convenga all'età, ma a quel che convenga alla natura, alla fortuna, alla nazione, all'officio, alla dignità. Ecco la natura come si scopre nel costume de' padri:

> Aeneas (neque enim patrius consistere mentem
> passus amor) rapidum ad navem praemittit Acatem,
> Ascanio ferat haec ipsumque ad moenia ducat;

e altrove:

> omnis in Ascanio chari stat cura parentis.

Ma la pietà del figliuolo appare in quegli altri versi:

> Perculsa mente dederunt
> Dardanidae lachrymas, ante omnes pulcer Iulus,
> atque animum patriae strinxit pietatis imago.

Si riconosce la magnanimità d'un povero re in que' versi :

> « Aude hospes contemnere opes et te quoque dignum
> finge deo rebusque veni non asper egenis ».
> Dixit et angusti subter fastigia tecti
> ingentem Aeneam duxit ;

e la ricchezza d'un re in quegli altri :

> nuntius ingentes ignota in veste reportat
> advenisse viros. Ille intra tecta vocari
> imperat et solio medius consedit avito.
> Tectum augustum ingens, centum sublime columnis,
> urbe fuit summa, Laurentis regia Pici,

e quel che segue. Il costume della gente s'esprime in questo modo :

> Mos erat Hesperio in Latio, quem protinus urbes
> Albanae coluere sacrum, nunc maxima rerum
> Roma colit, cum prima movent in praelia Martem,
> sive Getis inferre manu lacrimabile bellum
> Hyrcanis Arabisve parant, seu tendere ad Indos
> Auroramque sequi Parthosque reposcere signa.
> Sunt geminae Belli portae (sic nomine dicunt)
> religione sacrae et saevi formidine Martis ;
> centum aerei claudunt vectes aeternaque ferri
> robora, nec custos absistit limine Ianus ;
> has ubi certa sedet patribus sententia pugnae,
> ipsa Quirinali trabea cinctuque Gabino
> insignis reserat stridentia limina consul.

In quelli parimente :

> Quare agite o iuvenes tantarum in munere laudum
> cingite fronde comas et pocula porgite dextra,
> communem vocate deum et date vina volentes.

All'officio ebbe riguardo Virgilio in que' versi, descrivendoci quello d'un buon re, il qual veglia per la salute comune :

> Talia per Latium. Quae Laomedontius heros
> cuncta videns, magno curarum fluctuat aestu

atque animum nunc huc celerem, nunc dividit illuc,
in partesque rapit varias perque omnia versat;
sicut aquae tremulum labris ubi lumen ahenis
sole repercussum aut radiantis imagine lunae
omnia pervolitat late loca iamque sub auras
erigitur summaque ferit laquearia tecti.

E altrove:

Nox erat, et terras animalia fessa per omnes
alituum pecudumque genus sopor altus habebat,
cum pater in ripa gelidique sub aetheris axe
Aeneas, tristi turbatus pectore bello,
procubuit seramque dedit per membra quietem.

E in quell'altro luogo nel quale fa officio di capitano:

castra Aeneas aciemque movebat.

Parimente si descrive la religione e la pietà di un re vittorioso in quell'altro:

Aeneas, quamquam et sociis dare tempus humandis
praecipitant curae turbataque funere mens est,
vota deum primo victor solvebat Eoo.

L'officio del medico si descrive in quelli:

Ille retorto
Poeonium in morem senior succinctus amictu
multa manu medica etc.;

del sacerdote ne gli altri:

Hic Helenus, caesis primum de more iuvencis,
exorat pacem divum vittasque resolvit etc.

Ma dell'officio della madre di famiglia ci mostra in quella comparazione:

ceu foemina primum,
cui tolerare colo vitam tenuique Minerva
impositum, cinerem et sopitos suscitat ignes,

noctem addens operi, famulasque ad lumina longo
exercet penso, castum ut servare cubile
coniugis et parvos possit educere natos.

Alla dignità d'una regina ebbe riguardo nel primo :

Tum foribus divae, media testudine templi,
septa armis solioque alto subnixa resedit.
Iura dabat legesque viris operumque laborem
partibus aequabat iustis aut sorte trahebat ;

a quella di re nell'ultimo :

Interea reges : ingenti mole Latinus
quadriiugo invehitur curru, cui tempora circum
aurati bis sex radii fulgentia cingunt,
Solis avi specimen.

Ma benché si potessino addurre infiniti essempi di questo e degli altri poeti, ci bastano questi pochi. In somma si dee aver gran considerazione a tutte quelle cose le quali sono considerate da Aristotele nel secondo della *Retorica* e da Orazio nella *Poetica* : perché questa parte del costume da molti è stimata poco meno dell'altra, ch'è la principale, e non si può quasi separare, avegna che l'azione sempre sia fatta da qualche agente ; ma l'agente convien ch'abbia qualche qualità o buona o rea, o degna di lode o di riprensione. Laonde fra tutte le circostanze è prima questa della persona, nella quale si deve osservare quel costume che dalla fama l'è attribuito ; però non estimava Orazio ch'Omero avesse errato nel descriver Achille in questa guisa :

Scriptor, honoratum si forte reponis Achillem,
impiger, iracundus, inexorabilis, acer,
iura neget sibi nata, nihil non arroget armis.

Ma nel finger una nuova persona abbia il poeta quell'altre considerazioni che c'insegna il medesimo autore. Parve nondimeno al Castelvetro che non fosse lecito di formar nuova persona non conosciuta per fama, e riprese Virgilio che l'avesse formata. Ma Giulio Cesare dalla Scala porta altra opinione e, se non m'inganno,

migliore : cioè che le persone si formano dal necessario o dal verisimile, che di ciò sia cagione l'azione istessa, la quale principalmente è imitata. Io nondimeno più lodo l'opinione di Atanasio nel libro *Contra gentili*, nel qual si legge che se l'azioni son finte da' poeti, essi ne' nomi ancora hanno mentito ; ma se dissero il vero de' nomi, il dissero dell'opere similmente. Ma si potrebbe aggiungere alle cose dette che l'azione è o tutta vera o tutta finta, o parte vera o parte falsa ; se tutta vera, tutte le persone ancora dovrebbono esser vere ; se tutta falsa, converrebbe che tutte le persone fossero false ; se parte vera o parte falsa, le persone ancora potrebbeno esser in questo modo vere e finte. Nondimeno l'ardimento de' poeti s'è steso più oltre, fingendo una falsa azione di vera persona ; sol che l'abbiano finta verisimilmente, perché la persona accresce autorità all'azione. Nelle persone si considerano non solo ⟨la⟩ natura, la fortuna, l'età, la nazione, ma gli abiti e gli istrumenti, e 'l tempo e 'l luogo nel quale sogliono operare. Gli abiti, come quel di Venere in forma di cacciatrice :

Namque humeris de more habilem suspenderat arcum
venatrix dederatque comas diffundere ventis,
nuda genu nodoque sinus collecta fluentes.

O quel di Camilla :

attonitis inhians animis, ut regius ostro
velet honos leveis humeros, ut fibula crinem
auro internectat, Litiam ut gerat ipsa pharetram
et pastoralem praefixa cuspide mirtum.

E l'armi, che si possono annoverar fra gli istrumenti, li quali da Virgilio son descritti nel Catalogo, come quelle degli Ernici e de' Prenestini e d'altri popoli :

Non illis omnibus arma,
non clipei currusve sonant ; pars maxima glandes
liventis plumbi spargit, pars spicula gestat
bina manu, fulvosque lupi de pelle galeros
tegmen habent capite, vestigia nuda sinistri
instituere pedis, crudus tegit altera pero.

E quelle de gli Aurunci e de gli Osci:

> Teretes sunt aclides illis
> tela, sed haec lento mos est aptare flagello;
> laevas cetra tegit, falcati cominus enses.

E quelle de' popoli Sarrasti:

> Teutonico ritu solitos torquere cateias,
> tegmina queis capitum raptus de subere cortex,
> aeratae que micant peltae, micat aereus ensis.

E fra gli istrumenti sono gli arieti e 'l cavallo troiano, di cui si legge:

> aut haec in nostros fabricata est machina muros etc.

Il tempo è descritto in que' versi:

> Tempus erat, quo prima quies mortalibus aegris
> incipit et dono divum gratissima serpit;
> in somnis ecce ante oculos maestissimus Hector.

E la mezza notte in quelli altri:

> Nox erat, et placidum carpebant cuncta soporem,

e quel che segue. E 'l nascer dell'aurora:

> Postera iamque dies primo surgebat Eoo
> humentemque Aurora polo dimoverat umbram.

E nell'istesso libro:

> Iamque rubescebat stellis Aurora fugatis,
> cum procul obscuros colles humilemque videmus
> Italiam.

E nel quarto:

> Et iam prima novo spargebat lumine terras
> Tithoni croceum linquens Aurora cubile.
> Regina e speculis ut primum albescere lucem
> vidit et aequatis classem procedere remis.

È la sera descritta in quegli altri:

> Sol ruit interea et montes umbrantur opaci.
> Sternimur optatae gremio telluris ad undam
> . . . .
> corpora curamus; fessos somnus occupat artus.

E le qualità del tempo sono descritte similmente:

> Nam neque astrorum ignes neque lucidus aethra
> siderea polus, obscura sed nubila coelo,
> et lunam in nimbo nox intempesta tenebat.

E la tempesta, come quella del primo:

> Talia iactanti stridens Aquilone procella
> velum adversa ferit fluctusque ad sidera tollit.
> Franguntur remi, tum prora avertit et undis
> dat latus, insequitur praeruptus aquae mons.

E la tranquillità, di cui si legge:

> Sic ait, et dicto citius tumida aequora placat
> collectasque fugat nubes solemque reducit.

E la peste è descritta nel terzo similmente:

> subito cum tabida membris
> corrupto coeli tractu miserandaque venit
> arboribus satisque lues et lethifer annus.

Nella descrizione di luoghi ancora è meraviglioso Virgilio, come in quello accommodato a gli aguati:

> Est curvo anfractu vallis, accomoda fraudi
> armorumque dolis, quam densis frondibus atrum
> urget utrumque latus, tenuis qua semita ducit,
> angustaeque ferunt fauces aditusque maligni.
> Hanc super in speculis summoque in vertice montis,
> planicies ignota iacet tutique receptus,
> seu dextra laevaque velis occurrere pugnae,
> sive instare iugis et grandia volvere saxa.

Si consideri ancora l'eccellentissimo artificio del poeta divino in quell'altri versi :

> Est locus Italiae in medio sub montibus altis,
> nobilis et fama multis memoratus in annis,
> . . . .
> urget utrinque latus nemoris, medioque fragosus
> dat sonitum saxis et torto vertice torrens.
> Hic specus horrendum et saevi spiracula Ditis
> monstrantur, ruptoque ingens Acheronte vorago
> pestiferas aperit fauces.

Considera la medesima felicità in quella descrizione :

> Portus ab Eoo fluctu curvatur in arcum etc.

Ma quello fu divinissimo :

> Est in secessu longo locus : insula portum
> efficit obiectu laterum, quibus omnis ab alto
> frangitur inque sinus scindit sese unda reductos.
> Hinc atque hinc vastae rupes geminique minantur
> in coelum scopuli,

e quel che segue. Tutta volta alcun potrebbe dubitare perché Virgilio descrivesse un porto appresso Cartagine, il quale veramente non è in quella parte di Africa, ma, come Servio e alcuni altri hanno creduto, in Cartagine nuova, città di Spagna, ora detta Cartagena. Ma peraventura egli ebbe risguardo non al vero, ma alla bellezza, se non mi fosse lecito il dire all'idea del porto ; e volendoci descrivere il più bel porto che potesse imaginarsi, fece la finta descrizione del luogo, e v'aggiunse l'antro delle ninfe e l'altre cose, nelle quali volle imitare Omero. E questa finzione peraventura sarebbe soggetta a maggiore opposizione s'ella fosse nella geografia, quantunque gli errori della geografia ancora o della descrizione universale della terra sian per accidente nell'arte poetica ; ma essendo una topotesia, cioè una particolar descrizione del luogo, può di leggieri esser lodata, non sol tolerata, perché dopo lungo spazio di anni più agevolmente avengono le mutazioni

nelle picciole parti della terra che nelle grandi, benché nelle grandi ancora sogliono avenire, come ci insegna non solamente Aristotele ne' libri *Delle cose sublimi*, e Strabone nella *Geografia*, ma il medesimo poeta in quel verso:

tantum aevi longinqua potest mutare vetustas.

Oltre a ciò, la spelunca riceve molte allegorie, come l'antro di Platone figurato per lo mondo, e quello d'Omero, del qual Porfirio compose un picciolo ma dotto libretto; e questo ancora può aver la sua occulta significazione e i suoi meravigliosi misteri. Ma non è ora mia intenzione parlar di questa materia, della quale non ragiona Aristotele; ma forse ne' libri seguenti toccherò alcuna cosa della opinione d'altri eccellenti scrittori, all'autorità de' quali molto dovrebbe esser creduto.

LIBRO QUARTO

Dovendo io trattare dell'elocuzione, si tratterà per conseguente delle forme del parlare, perché, essendo egli pieghevole a guisa di cera, prende molte forme e quasi molti caratteri, ciascuno de' quali è diverso da gli altri e ha la sua propria eccellenza e la sua propria laude. Ma intorno a ciò sono state varie l'opinioni, come sa V. S. illustrissima, a cui non è occulta alcuna cosa ch'appartenga al bene intendere o al bene scrivere. Laonde non è chi meglio sappia giudicar le cose scritte, o trovarle prima che sieno scritte, se pur ve n'è alcuna ch'in sì lungo corso de secoli e d'anni sin ora non sia ritrovata. Ma se 'l rinovar l'opinioni, o le ragioni con le quali si posson provare e confermare, sarà quasi un nuovo ritrovamento, io e gli altri possiamo sperar qualche nuova lode nell'invenzione, la qual più volentieri riceverei da voi, mio Signore, come da quello ch'è lodatissimo da ciascuno. Ma in questa materia poche sono le cose che non sieno scritte e confermate con buone ragioni e con grande autorità, e grande è il numero dell'opinioni e degli autori che n'hanno ragionato. Laonde io non avrei tanta fatica in raccor molte cose da molte parti quanto in elegger le migliori e de' miglior Greci e Latini.

Ma prima ch'io venga a trattar di questa ultima parte di qualità, non estimo inconveniente che si tratti della proposizione dell'opera e dell'invocazione, la quale il poeta dee fare, poi ch'avrà ritrovata e disposta la favola, avanti ch'egli cominci a spiegarla, perciò che non si può proporre quello che non s'è ancora ritrovato e ordinato. E come che l'invocare l'aiuto divino in tutti ⟨i⟩ luoghi e in tutti i tempi sia necessario, nondimeno gli scrittori sogliono

farlo assai spesso nel principio dell'opere loro, alcuna volta nel mezzo o nel fine, e sempre che s'avengono a cosa che paia ricercarlo. Dico gli scrittori perché non invocano solamente i poeti, ma i filosofi e gli oratori, com'appresso Platone Timeo, il quale n'ammonisce che si debba invocare in tutte le cose, e grandi e picciole. E nell'*Eutidemo* s'invocano le Muse e la Memoria, della quale elle furono generate; Lucrezio invoca Venere, dea ch'è sovra la generazione; Demostene, nella sua orazione *Della corona*, tutti gli dei e tutte le dee. E non è vero quel che n'insegna il Castelvetro sotto la persona del Grammaticuccio, ch'a' poeti soli si convenga d'invocare, perché soli i poeti sian mossi da divino furore, avegna che la retorica ancora abbia la sua divinità, come prova Aristide nell'orazione nella quale egli la difende dall'opposizioni fattele da Platone; e la sua invenzione è non altrimenti attribuita a Mercurio che quella della poesia ad Apolline. Molto meno è vero che non si convenga l'invocare nelle cose picciole, perché niuna cosa è così picciola che non abbia bisogno dell'aiuto divino; e i piccioli poemi sogliono spesso apportar seco grandissima difficultà. Però nelle brevi poesie invocarono Museo e Teocrito; e non si disdice a' lirici l'invocare, com'estimò il Grammaticuccio; e invocò Pindaro, principe de' poeti lirici, nell'*Agesidamo* (ch'è la decima oda dell'*Olimpiche*) la Musa e la Verità figliuola di Giove, nell'*Ergotele* (ch'è la duodecima) supplicò alla Fortuna, nel *Ierone* (ch'è la prima ode fra le *Pitie*) invocò Apolline e le Muse. Taccio del *Psaumide*, perché quella è più tosto consecrazione dell'inno a Giove. Orazio similmente nella prima oda del primo libro invocò Polinnia. Dante invocò Amore, che si mostrava negli occhi della sua donna, e in un'altra canzone gli chiese non solamente la voglia di piangere, ma la scienza di saper acconciamente lagrimare; in quella la qual comincia

Voi ch'intendendo il terzo ciel movete

volse gl'intelletti divini per auditori. Il Petrarca, che molte volte ragionò d'Amore, una volta sola, ch'io mi ricordo, il chiamò in aiuto, dicendo:

Deh porgi mano a l'affannato ingegno.

Il Bembo chiamò le Muse in que' leggiadrissimi versi:

> Dive, per cui s'apre Elicona e serra,
> . . . .
> date a lo stil, che nacque de' miei danni,
> viver quando io sarò spento e sotterra.

Monsignor della Casa invocò similmente le Muse nel primo sonetto:

> Oh se cura di me, figlie di Giove,
> talor vi punge al primo suon di squilla,
> date al mio stil costei seguir volando.

S'inganna parimente il Grammaticuccio quando egli dice che l'invocazione è argomento di superbia e di presunzione. Opposizione somigliante fece l'antico sofista Protagora ad Omero, dicendo ch'egli chiama la Musa con un modo imperioso, quasi egli voglia comandarle. Ma Aristotele nella sua *Poetica*, difendendo i poeti, rispose ancora a questa opposizione, mostrando che ciò avveniva più tosto per difetto di colui che recitava i versi, il quale poteva pronunciarli in altro modo; e senza fallo le medesime parole si possono pronunciare imperiosamente e supplichevolmente; laonde il difetto era più tosto nell'arte dell'istrione. Altri ha voluto che l'invocare sia segno di modestia, ma io direi più tosto che fosse argomento di pietà e di religione, sì veramente che non sia invocata deità che 'l poeta riputi falsa, o non con questa intenzione; perché alcuni ebbero opinione che Dante invocasse il buono Apollo, e il Petrarca il chiamasse immortale a differenza degli idoli o pur de' demoni, che sono mortali, come disse Plutarco in quella operetta nella quale egli disputò della cagione per la quale gli oracoli son mancati. Ma perdonisi questa licenza a' poeti, e mutisi il nome, purché la buona intenzione non sia condennata. Più sicuramente Dante nella sua *Comedia* invocò l'ingegno e la mente:

> O Muse, o alto ingegno, or m'aiutate;
> o mente che scrivesti ciò ch'io vidi,

come prima Orfeo aveva invocato l'intelletto. Sarà dunque lecito al poeta cristiano invocar la mente e l'intelligenze, imperò che le Muse non furono credute altro che intelligenze.

Ma nel modo del proporre e dell'invocare è tenuto diverso ordine : Omero, Esiodo e gli altri Greci fanno insieme l'invocazione e la proposizione, cominciando dall'invocare ; Virgilio e gli altri Latini prima sogliono proporre, poi invocare : alcuni rivolgono il parlare a' principi, come l'istesso autore ad Augusto ne' libri dell'agricultura, e Ovidio ne' suoi *Fasti* a Germanico ; il quale uso fu seguito da' moderni. Orazio diede per ammaestramento, nella proposizione e nell'invocazione, che non si cominciasse da parole troppo gonfie, biasimando Antimaco il quale diè principio al suo poema con questo verso :

> Fortunam Priami cantabo et nobile bellum,

lodando all'incontra Omero il quale cominciò l'*Odissea* con questo altro :

> Dic mihi, Musa, virum captae post tempora Troiae ;

quantunque la comparazione si potesse fare tra l'*Iliade* e 'l poema biasimato, nel quale era cantata la fortuna di Priamo. Ma la proposizione dell'*Iliade*, o l'invocazione, può esser considerata da chi meglio suol giudicare lo stil de' poeti greci : Pindaro peraventura, che portò diversa opinione, estimando che 'l principio de' poemi dovesse essere grande, magnifico e luminoso e simile a' frontispici de' palagi, come scrisse in que' versi dell'*Agesia* :

> Χρυσέας ὑποστάσαντες εὐ-
> τειχεῖ προθύρῳ θαλάμου
> κίονας ὡς ὅτε θαητὸν μέγαρον
> πάξομεν· ἀρχομένου δ' ἔργου πρόσωπον etc.

Ma forse Pindaro diede essempio a' lirici, Orazio ammaestrò gli epici con l'autorità d'Omero ; e, per mio aviso, non biasimò Orazio tutti i principii alti e illustri, ma quelli solamente a' quali non corrispondono l'altre parti ; peroché non si conviene, com'egli dice, dare *ex fulgore fumum, sed ex fumo lucem* ; ma il dare *ex luce lucem*

non sarebbe biasimato da Orazio medesimo. Diremo adunque che o si dà luce da luce, o luce da fumo, o fumo da luce, o fumo da fumo; e con parole proprie diremo o che sono princìpi chiari e l'altre cose chiare, o dopo gli oscuri princìpi seguitano più chiare narrazioni, o da chiari princìpi nascono l'oscure, o da gli oscuri similmente l'oscure; e parimente le basse dopo i bassi, e le basse dopo gli alti, e l'alte appresso gli alti, e l'alte che seguono i bassi cominciamenti. Di queste quattro coppie che ' Latini chiamano combinazioni, due per mio parere sono degne di biasimo, l'altre di lode: merita biasimo il dar le cose oscure dopo l'oscure, e l'oscure dopo le chiare. L'altre due sono laudevoli molto; e l'istesso giudizio si può fare dell'altre quattro coppie, se l'alte cose e le basse insieme s'accoppieranno. Virgilio accoppiò l'alto stile e l'illustre nella proposizione:

> Arma virumque cano etc.,

e simili sono i seguenti versi; e sempre avrebbe continuato nella medesima altezza e nel medesimo splendore s'alcuna volta non avesse voluto variar le forme del parlare. Laonde io non posso riprovare in modo alcuno il giudicio di Tucca e di Varo, seguito assai arditamente da Lucano in que' primi versi della sua proposizione:

> Bella per Aemathios plusquam civilia campos,
> iusque datum sceleri canimus;

e più arditamente da Stazio in quelli altri:

> Fraternas acies alternaque regna profanis
> decertata odiis sontesque evolvere Thebas,
> Pierius menti calor incidit;

o pur in quelli:

> Magnanimum Aeacidem formidatamque Tonanti
> progeniem canimus;

e con grande animo ancora da Silio Italico, quando egli disse:

> Ordior arma quibus caelo se gloria tollit
> Aeneadum;

né con minor da Claudiano in quelli:

> Inferni raptoris equos afflataque curru
> sidera Taenario caligantesque profundae
> Iunonis thalamos audaci prodere cantu
> mens concussa iubet.

Non posso adunque biasimare la proposizione alta, chiara e illustre, ove il poeta eroico, che da Orazio è detto *promissi carminis auctor*, non manchi delle sue promesse; anzi, se la proposizione è quasi un proemio del poeta, il muover espettazione e il fare attento il lettore è molto convenevole, per mio giudizio, nella proposizione; la qual peraventura si fa alcuna volta nel mezzo de' poemi, come il proemio nell'orazione; ma l'invocazione senza fallo suol farsi molte, e n'abbiamo essempio da Omero e da Virgilio, il quale dopo la prima invocazione invocò di nuovo:

> Nunc age, qui reges, Erato, quae tempora rerum,
> quis Latio antiquo fuerit status, advena classem
> cum primum Ausoniis exercitus appulit oris,
> expediam . . . .
> . . . tu, diva, mone; dicam horrida bella,
> dicam acies actosque animis in funera reges
> Tyrrhenamque manum totamque sub arma coactam
> Hesperiam. Maior rerum mihi nascitur ordo,
> maius opus moveo;

ne' quai versi dopo l'invocazione segue la proposizione quasi congiunta. Invoca negli altri libri ancora:

> Pandite nunc Helicona, deae, cantusque movete;

> Vos, o Calliope, precor, aspirate canenti.

Ora consideriamo quel ch'appartiene all'elocuzione, nella quale si dimanda l'aiuto divino per favellare altamente, non meno che per la memoria delle cose già sepolte nell'oblivione. Io dico che l'elocuzione altro non è che uno accoppiamento di parole, la qual si risolve ne' nomi e ne' verbi e nell'altre parti da le quali è com-

posta ; e queste nelle sillabe ; e le sillabe nelle lettere, che sono chiamate elementi con l'istesso nome co 'l quale si chiamano i quattro princìpi delle cose di cui è composto l'universo. E quantunque le parole siano *ad placitum*, come vuole Aristotele ne' libri *Dell'interpretazione*, e Alessandro nelle *Questioni*, nondimeno si possono dire in qualche modo per natura, s'esse son composte in quel modo che c'insegna Ammonio nel medesimo libro, come diremo appresso più lungamente. Ora darò la deffinizione delle parti dell'elocuzione, le quali sono : l'elemento, la sillaba, la congiunzione, il nome, il verbo, l'articolo, il caso, l'orazione.

Elemento è una voce indivisibile ; ma non ogni voce indivisibile è elemento, perché quelle delle bestie non si posson chiamar con questo nome, ma quelle solamente le quali possono esser intese ; ma di queste alcune sono vocali, altre semivocali, altre mute. Vocali son quelle le quali senza percossa hanno voce che può esser udita, come *a* e *o* ; semivocale è quella la quale con la percossa ha voce che può udirsi, come *s* e *r* ; muta quella che con la percossa non ha voce, ma diviene sì fatta in compagnia dell'altre che l'hanno, in guisa che ella può esser udita, come *g* e *d*. E queste son differenti fra loro per le figure della bocca, per luogo, per grossezza e sottigliezza, per longhezza e brevità, e, oltre a ciò, per acume e gravità e per quello accento ch'è mezzo tra l'uno e l'altra.

Sillaba è una voce che non significa cosa alcuna, composta dalla lettera muta e dalla vocale, come *gra*.

La congiunzione è una voce che non significa alcuna cosa, e non impedisce né fa una voce significativa di molte voci, e può aver luogo nel mezzo e negli estremi, se più non le si convenisce il principio ; o ver diremo che la congiunzione sia una voce che non significhi, ma sia atta a fare una voce di più voci, che significhino insieme, cioè un parlare di molte parole ; perché gli espositori non intendeno de' nomi congiunti, ma delle parti dell'orazione legate insieme, come s'altri dicesse :

Sotto essa giovanetti trionfaro
Scipione e Pompeo.

L'articolo è una voce che non significa, la qual distingue i generi e i numeri, o casi, di quelle che hanno significazione; e per sua natura nella nostra lingua si mette nel principio solamente, benché in quella de' Greci alcuni dimostrassero il principio, i quali sono chiamati προτακτικοί, altri dechiarassero il fine, i quali dagli istessi furono detti ὑποτακτικοί; altri nell'istessa lingua separano una cosa dall'altre; e in luogo di questi i Latini posero *ille* e *iste*, come dechiara il Vittorio nel suo comento sovra la *Poetica* d'Aristotele.

Nome * * *

Verbo è una voce composta, la qual significa insieme co 'l tempo, di cui niuna parte separata significa per sé, come abbiamo detto de' nomi; perciò che dicendosi *uomo* o *bianco*, non è significato il quando; ma chi dice *camina* o *caminò*, significa insieme quando: l'uno il tempo presente, l'altro il passato.

Il caso è quel che dimostra ne' verbi e ne' nomi la mutazione de' numeri e delle persone, perciò ch'egli si trova negli uni e negli altri: ne' nomi diremo *di questo* e *a questo*, o vero *l'uomo* e *gli uomini*; ne' verbi dicendosi *camina* e *caminò*, perciò che l'uno e l'altro cade da *camino*, ch'è prima persona del presente.

L'orazione è una voce, o vero un parlar composto, il qual significa; e le sue parti significano ancora per sé qualche cosa. Ma l'orazione si dice una in due modi: o quella che significa una sol cosa, come la definizione dell'uomo *l'uomo è animal ragionevole*, o quella la qual, congiungendo molte cose insieme, ne fa una di molte, come l'*Iliade*.

Ma le specie de' nomi son la semplice e la doppia, che si può dir composta; e ogni nome è o proprio, o straniero, o trasportato, o usato per ornamento, o fatto, o allungato, o accorciato, o mutato. Proprio è quello ch'usa ciascuna gente e lingua; straniero è quello ch'usa la diversa; per che straniero e proprio può essere il medesimo, ma non a' medesimi, avenga che *retaggio* a' Francesi sia proprio, a noi è strano. Traslazione è trasportamento di nome proprio o da genere a spezie, o da spezie a genere, o da spezie a spezie, o secondo la proporzione. Dico da genere a spezie come

in que' versi di Dante, quando egli, parlando de' giganti, disse:

> Certo Natura, quando lasciò l'arte
> di sì fatti animali, assai fe' bene.

Da spezie a genere dicendo *mille volte* in vece di *molte*, perché mille son molte, come fece il Petrarca:

> Mille fiate, o dolce mia guerrera.

Della spezie alla spezie quando si pone l'una per l'altra, come fece Dante, il qual chiamò *volo* la navigazione, la quale è un'altra spezie di movimento:

> de' remi facemmo ale al folle volo.

Per proporzione si farà la metafora se chiamaremo la morte *occaso della vita*, o l'occaso *morte del giorno*, ad imitazione di Dante, il qual disse:

> che parea il giorno pianger che si more;

perché la medesima proporzione è tra 'l secondo e 'l primo ch'è tra il quarto e 'l terzo, cioè tra la morte e la vita, la qual è tra l'occaso e 'l giorno. Laonde sogliamo prendere il secondo in luogo del quarto, e 'l quarto in luogo del secondo; e alcuna volta s'aggiunge quello per che si dice, come feci io in que' versi:

> muto poeta di pittor canoro.

Fatto o finto è quel nome che, non essendo mai stato usato da alcuno, il poeta il fa di nuovo: come fece Dante *binato*, e similmente *intuassi*, *immiassi* e *inciela*, *impola*, *imparadisa*, *inoltra*, *insempra*; ma particolarmente son lodati quelli che son più atti all'imitazione e al por le cose avanti gli occhi, come quello in quel verso:

> Alto sospir, che 'l duolo strinse in « hui! ».

Anzi il poeta dal finger de' nomi prende il suo nome, perché egli è detto poeta dal verbo greco ποιεῖν, che significa tanto « fare »

quanto « fingere ». Laonde così dal finger i nomi come dal far la favola è denominato. Il nome usato per ornamento è l'epiteto, o 'l nome aggiunto che vogliam dirlo; il qual Aristotele chiamò co 'l nome greco κόσμον; e questo nome significa quella sorte d'epiteti che son detti « oziosi » e « vani », come piace al Vittorio; o vero quello che da' Greci è detto οἰκεῖον, cioè « proprio » o « appropriato », come dechiara il Maggio; benché più mi piace l'altra opinione, perché la proprietà non suole apportar grande ornamento. L'allungato sarebbe s'altri dicesse *simìle* in vece di *sìmile*, il quale ha la penultima breve, o *ignudo* in vece di *nudo*; l'accorciato, chi dicesse *secol* o *pensier* o *caval* in vece di *secolo*, di *pensiero* o di *cavallo*. Il mutato è quando rimane una parte del nome, e l'altra si cambia: come dicendosi *desiro* in vece di *desire*, o *desire* in vece di *desiderio*, o *alloro* in vece di *lauro*, o *allegiamento* in cambio d'*alleviamento*.

Ma la virtù della elocuzione, se crediamo ad Aristotele, è che sia chiara, non umile, quasi nell'umiltà non possa essere alcuna virtù. Chiarissima veramente è quella la quale è composta de' nomi propri, ma è umile, come sono i *Capitoli* del Bernia o del Mauro. Ma quella sarà grave la quale userà vocaboli affatto peregrini. Peregrini chiama Aristotele la varietà delle lingue, l'accorciamento e l'allungamento, e ciascuno altro nome che non sia proprio. Ma s'alcuno mescolasse insieme tutte queste cose, farebbe enigma o barbarismo: se mischiasse le traslazioni, enigma, se le lingue, barbarismo. I nomi dunque stranieri e i traslati e gli ornati e l'altre forme potranno fare il parlare non umile, ma sublime, e i propi il faranno chiaro e manifesto. Ma perché da una medesima cagione suol nascere l'oscurità e la grandezza, e derivar quasi da un medesimo fonte e dall'altro la umiltà e la chiarezza, fa di mestieri di gran giudizio e di grand'arte in accoppiare le voci proprie con le straniere e con le trasportate e con l'altre in guisa che ne risulti un parlare tutto splendido e tutto sublime. Dovrà dunque scegliere il poeta quelle traslate ch'averanno maggior vicinanza con le proprie, e che non saranno trasportate così di lontano. Dee ancora sceglierle da cose gratissime alla vista e a gli altri sensi, e schivar quelle che sono spiacevoli ad alcun di loro,

come deveva far Dante, il qual, chiamando il sole *lucerna del mondo*, ci fe' quasi sentir l'odor dell'oglio. E sì debbiamo fuggire la suspizione di tutte le cose brutte e troppo plebeie e popolari, come quella la quale è tratta dal chiavar delle porte, e l'altre somiglianti. Però non lodo colui il qual disse che *la republica era castrata per la morte di Scipione*; né meritò molta lode il Caro chiamando i Francesi *Galli intieri*. Si deono anco lasciar quelle metafore le quali per l'uso sono divenute proprie, perch'alcune cose nelle traslazioni si dicono più pianamente e più propriamente che non con le proprie e medesime, come dice Demetrio Falereo. Non dee il poeta trasportar la metafora dalle cose minori alle maggiori, come il suono della tromba al tuono, ma dalle maggiori alle minori, come il torreggiar a' giganti:

torreggiavan di mezzo la persona
gli orribili giganti.

In somma le metafore deono esser vaghe, piacevoli, agevolmente intese e illustri, com'è quella:

ridono i prati, il ciel si rasserena;

e quell'altre:

e le rose vermiglie infra le neve
mover dall'òra, e discovrir l'avorio
che fa di marmo chi dappresso il guarda;

e quelle:

perle e rose vermiglie, ove l'accolto
dolor formava voci ardenti e belle;
fiamma i sospir, le lacrime cristallo.

E facilmente intese, illustri e sublimi <e> magnifiche, come quelle altre:

Io credeva assai destro esser su l'ali,
non per lor forza, ma di chi le spiega;

e quelle :

> Rotta è l'alta colonna e 'l verde lauro
> che facean ombra al mio stanco pensero ;

e quelle :

> spargendo a terra le sue spoglie eccelse,
> mostrando al sol la sua squallida sterpe.

Dee ancora schivar le metafore troppo oscure, le quali paiono quasi enigma, come alcune della canzone :

> Mai non vo' più cantar come soleva.

Né si deono continuar le metafore, ma interporre tra le parole traslate le proprie, se vogliamo che 'l parlar sia chiaro e sublime ; altrimenti se ne farebbe allegoria : perché allegoria è la metafora continuata, come è quella :

> Passa la nave mia colma d'oblio
> per aspro mare, a mezza notte il verno,
> infra Scilla e Cariddi ; ed al governo
> siede il signore, anzi il nemico mio.
> A ciascun remo un pensier pronto e rio
> che la tempesta e 'l fin par ch'abbia a scherno ;
> la vela rompe un vento umido eterno
> di timor, di speranza e di desio etc.

La metafora continuata nondimeno conviene al grave dicitore e ne' misteri e nelle minaccie ; ma oltre tutte le metafore che son lodate da Aristotele è quella che si chiama « metafora in atto », cioè quella che pone la cosa inanzi a gli occhi, e le dà quasi movimento e anima, e di inanimata la fa quasi animata. Perché s'alcuno dicesse che l'uomo da bene è « ben tetragono a' colpi di fortuna », fa metafora, perché l'uno e l'altro è perfetto, ma non significa alcuna operazione, però ⟨che⟩ non mette alcuna cosa inanzi gli occhi ; ma dicendosi :

> Nell'età sua più bella e più fiorita,

pare che quasi ci rappresenti la primavera. Similmente metafora in atto è quella:

> Pon mano in quella venerabil chioma
> sicuramente, e ne le treccie sparte,
> sì che la neghittosa esca del fango,

perché segue l'operazione; e quell'altra, pur del Petrarca:

> Vinca il ver dunque, e si rimanga in sella,
> e vinta a terra caggia la bugia;

e quella di Dante:

> insin che 'l ramo
> vede a la terra tutte le sue spoglie;

e quell'altra:

> io chinai il viso, e quel se 'n venne a riva
> con un vasello snelletto e leggiero,
> tanto che l'acqua nulla n'inghiottiva;

e quella del Boccaccio nella *Teseide*:

> ad un'ora ruggiar tutte le porte.

Si vede adunque che ciascuno di questi poeti si compiacque di far le cose animate d'inanimate, come prima s'era compiaciuto Omero con questa medesima traslazione, la quale è cagione di grandezza perché dà anima alle cose, e dà chiarezza perché le pone inanzi a gli occhi. Dee similmente il poeta, per accoppiar queste due condizioni, pigliar le parole straniere da quelle lingue le quali hanno qualche similitudine con la nostra, come è la spagnuola e la francese, sì veramente che lor si dia il fine delle parole toscane, ad imitazione di Cesare e d'altri, i quali alle parole barbare diedero la terminazione latina. Laonde non è da lodare il Guicciardino, il qual disse *monsignor de l'Escu*, potendo dir *monsignor de lo Scudo*, benché in ciò abbia avuto infiniti imitatori. E ciò similmente conviene avere non sol nelle voci traslate e nelle

straniere, ma nelle fatte di nuovo; altrimenti il parlare sarebbe simile a quello de gli Sciti, come dice Demetrio, o pur a quel de' Tedeschi e degli Schiavoni. Laonde io non posso lodare a fatto que' versi di Dante:

che se Tabernic
vi fosse su caduto, o Pietrapana,
non avria pur da l'orlo fatto cric.

Similmente, per congiunger queste qualità, nella scelta de' nomi antichi si deono schivar quelli c'hanno del vieto e quasi del rancido, come son quelli:

o non vi fu mestier più che la dotta;

e quelli:

E «Se miseria d'esto loco sollo
rende in dispetto noi e i nostri preghi»
cominciò l'uno «e 'l tristo aspetto e brollo».

E quell'è biasimata da Dante medesimo nel libro *Della volgare eloquenza*: *e andavamo introcque*. Ma per risolver questo dubbio con le parole usate d'Aristotele nella *Retorica*, io dirò che la virtù dell'elocuzione è che sia chiara, perché, s'ella fosse oscura, non farebbe il suo officio; ma non dee esser umile, né più gonfia che non conviene; la poetica non è umile, ma non è conveniente. Dalle quali parole ⟨si⟩ raccogliono due cose: l'una, che la virtù dell'elocuzione oratoria è la chiarezza e la convenevole altezza, l'altra, che 'l parlare ne' poeti sia più sublime che ne gli oratori, ma non già proprio; perché i poeti, come dice Marco Tullio, parlarono quasi con lingua aliena. Ma dall'altre parole che seguono si raccoglie che le parole proprie fanno l'orazione piana, ma non ornata, e gli altri nomi, i quali più convengono al poeta, l'accrescono ornamento, e particolarmente le parole disusate la fanno più venerabile, perché sono come forestieri tra cittadini; laonde paiono peregrine e producono meraviglia; ma la meraviglia sempre apporta seco diletto, perché il dilettevole è meraviglioso. Tutta volta il parlar sì fatto è più convenevole nel verso che nella prosa,

nella quale si deono usar poche volte le parole straniere e le finte e l'altre ch'abbiamo annoverate. Ma le metafore sono più accomodate all'oratore; delle quali abbiamo detto alcune cose e dato quasi alcuni precetti; e, repilogando, possiam dire con Egidio, interprete d'Aristotile, che tre sian le proprietà delle metafore: ch'ella sia presa da cose convenevoli, da vicine e da manifeste; o che sian quattro, seguendo l'opinione d'altri e aggiungendovi ch'elle sian prese da cose belle e grate alla vista; anzi, potendo esser presa da due cose belle, debbiam prenderla dalla più bella, come fece il Petrarca, il quale, parlando dell'aurora, disse:

con la fronte di rose e co' crin d'oro.

Ma Dante prima avea detto che le guance dell'aurora

per troppa etate divenivan rance.

Laonde non si doverebbe dire che l'aurora fosse rossa, ma purpurea più tosto. Si possono alle dette proprietà aggiungerne due altre: ch'elle sian prese da cose maggiori e da migliori, sì veramente che la nostra intenzione sia di lodare; perché s'ella fosse di vituperare, possiamo prenderla dalle peggiori, come fece Dante nel biasimar la sua donna:

questa scherana micidiale e ladra.

A queste cose, dette da Aristotele e da Demetrio Falereo, aggiunge Cicerone alcun'altre dell'origin della metafora, dicendo ch'elle son fatte o per bisogno o per diletto: per bisogno come quelle che sono uscite da' villani, i quali dicono *gemmar le vite* e *lussureggiar le biade*, e l'altre simili; per diletto come l'altre che son ritrovate per ornamento del parlare. Ma Porfirio non vuol che quelle le quali sono usate per necessità sian metafore, ma nomi equivochi più tosto; la quale opinione egli raccolse dalle parole d'Aristotele medesimo, il qual nel terzo della *Retorica* disse che la metafora porta diletto oltre la necessità; laonde par ch'escluda quelle che son ritrovate per bisogno. Comunque sia, le traslazioni, usate con queste condizioni, accrescono molto la bellezza del par-

lare con gran lode di chi le trova ; né può ritrovarle convenienti chi non conosce la similitudine delle cose nella dissimilitudine. Laonde par ch'agli ingegni filosofici propriamente convenga il ritrovarle ; e Platone oltre tutti gli altri le ritrovò e l'usò senza risparmio, e perciò fu tenuto arditissimo. Senofonte si servì più volentieri delle imagini, o delle similitudini che vogliam dirle. E c'è dato per consiglio di trasmutar in imagine la metafora pericolosa ; il che si fa agevolmente con la giunta della particella *quasi*, come fece il Petrarca :

> e d'intorno al mio cor pensier gelati
> fatto avean quasi adamantino smalto ;

e 'l Caro dopo lui :

> Giace, quasi gran conca, infra due mari.

Si può assicurar ancora la traslazione con un altro aiuto, cioè con l'epiteto, come assicurò Dante, il quale, parlando degli alberi pieni di neve, disse :

> Sì come neve tra le vive travi.

E 'l Petrarca, per opinione d'alcuni, chiamò all'incontro una cassa di legno *secca selva* :

> E pria sarò sotterra in secca selva ;

e spesso usò questo aiuto, come chiamando gli occhi di madonna Laura *angeliche faville*, e in un altro luogo il destro occhio *destro sole*, e 'l volto *calda neve*. Alcuna volta i nostri poeti hanno usato gli aggiunti per ammollir l'asprezza del nome che sta per sé, come usò il Petrarca dicendo :

> O viva morte, o dilettoso male ;

e monsignor della Casa :

> Pietosa tigre ad amar diemmi e scoglio ;

e altrove :

> serena e piana
> procella il corso mio dubbioso face.

Ma benché questo nome di metafora paia tanto ristretto d'Aristotele quanto abbiam veduto, nondimeno alcune volte l'usò in larghissimo significato, perch'egli suole chiamar metafora ogni nome che non è proprio. Laonde Cicerone estima ch'Aristotele comprendesse sotto il nome di metafora tutto quel che da' grammatici e da' maestri del dire (i quali dividono e spezzano le cose) vien chiamato con vari nomi ; e senza fallo i nomi d'ipallage, di metonomia e d'allegoria furono dopo Aristotele di nuovo ritrovati, perciò ch'egli riprese alcuni sofisti i quali posero nomi diversi a cose che non erano diverse in modo alcuno. Laonde non è meraviglia se di poche figure ritroviamo appresso Aristotele alcuna menzione ; ma non era convenevole ch'Aristotele facesse menzione di quelle cose che non si possono raccogliere sotto alcuna arte. Ma le figure peraventura si possono multiplicare in infinito ; laonde Cicerone nella *Topica* disse che le figure delle parole o delle sentenze, le quali i Greci chiamano σχήματα, era cosa infinita ; però può cadere più tosto sotto ⟨la⟩ distribuzione delle parti che sotto la divisione. Son dunque anzi parti dell'orazione che forme o specie ; e s'elle fossero forme, come piace a Boezio, e spezie del genere, potrebbono ricever l'istesso nome, perciochè a ciascuna di loro conviene il nome del genere, là dove alle parti non si conviene quel del tutto ; nondimeno ciò nulla rileva, percioch'essendo in potestà del dicitore multiplicare le figure del parlare, può multiplicarle in infinito, perché, insieme col mutar dell'elocuzione, si mutano le figure, fra le quali non è alcuna differenza sostanziale, ma solamente accidentale ; laonde par che non possano avere genere comune, perché ciascun genere ha le sue differenze specifiche. È meglio dunque seguir l'altra opinione di Cicerone, seguita da Boezio istesso, che l'elocuzione sia il tutto, e le figure sieno alcune parti in lei tessute in molti e diversi modi, quasi tronconi o foglie o animaluzzi o altre sì fatte imagini nel drappo della seta e dell'oro. Ma se ciò è vero, non debbiam

diffinir la figura forma fatta di nuovo con qualche artificio, ma una parte artificiosamente rinovata e mutata e diversa dall'altre. Ma se le figure son parti, di loro non si può dare arte esquisita, perché non si posson raccogliere sotto certo numero. Non errò dunque Aristotele in tralasciarle; o più tosto, non le tralasciò, perché tutte le raccolse sotto la metafora, e le distinse dalle parole proprie; né si può imaginare altra più perfetta divisione o altra più certa partizione di quella ch'egli fece nella *Poetica*. Ma non deono esser però disprezzate le cose dette da gli altri. Demetrio divise le figure in quelle delle sentenze e delle parole, ma nell'insegnare confuse questo ordine egli medesimo. L'istesse divisioni fece dapoi Marco Tullio, o l'autore ad Erennio, ma perturbò l'ordine similmente, perché le figure delle sentenze son prima che quelle delle parole, sì come son prima le cose delle parole; ma peraventura ebbe riguardo a qualche comodità dell'insegnare, o disprezzò l'avertimento come troppo minuto. Il Trapezunzio confuse nell'istesso modo le figure del parlare con quelle del sentimento. Quintiliano le numera per ispezie; Aldo Manuzio, sequendo gli antichi grammatici, suddivide quelle delle parole in tre generi: cioè della voce, della construzione e dell'elocuzione. Ma Giulio Cesare della Scala promette di darne arte esquisita, e difinisce la figura un disegno delle specie o delle forme ch'abbiamo nella mente, e vuol che tanti sieno i sommi generi delle figure quante sono le scienze; e fra le scienze mette la dialettica per principale, le cui figure sono la disposizione del mezzo termine, perché in questo modo le chiamò Aristotele. La grammatica ha le sue figure, che sono mutazioni fatte nel parlare contra le sue leggi, o contra la sua regola, che vogliam dirle; e sono sotto una somma scienza, la qual contiene la poesia, l'istoria e l'arte oratoria. Ma peraventura quelle della grammatica sono confuse con quelle ch'usano i poeti, gli istorici e gli oratori; anzi i grammatici non ne conoscono altre. Oltre a ciò, se molti sono i sommi generi delle figure, non vi è un genere universo il quale contenga tutti e sia superiore a gli altri; laonde non so come si possa darne una sola definizione.

Lasciam dunque ora da parte le figure della logica, perch'in

questo nome è qualche equivocazione ; ma non biasimo già la divisione fatta in quelle ch'appartengono alla poesia ; ch'alcune figure significano quel ch'è, altre il contrario ; e di quelle che significano quel ch'è, altre il significano egualmente, altre meno, altre altrimenti ; tutta volta questa divisione è sua propria fatta per le specie. Nondimeno non l'ha potute raccoglier tutte sotto i suoi generi, né io prenderò questa fatica, o impossibile o malagevolissima molto ; e voglio più tosto presupporre, come ho detto, ch'elle sian parti dell'elocuzione. Ma forme son quell'altre ch'idee son state chiamate ; le quali altri chiamò caratteri, altri generi, ciascun de' quali ha la sua propria laude e la sua propria eccellenza. Ma questa divisione fu fatta dopo Aristotele, il quale non distinse le forme del parlare in quel modo che dopo lui furono distinte da Demetrio o da alcuno più antico, se non m'inganno, e dapoi da Marco Tullio e da Ermogene e da retori e da gramatici greci e latini. E cominciando dall'opinione di questi, che sono più vicini, quattro sono i generi del parlare : il breve e 'l lungo, il mezzano e 'l fiorito. Ma il primo vizio in questa divisione, come piace a Giulio Cesare da la Scala, è che le parti della divisione sian troppe ; l'altro, ch'elle non sian separate per le differenze specifiche ; il terzo, che così il lungo come il breve può esser fiorito. Alle medesime opposizioni mi par quasi soggetta la divisione che Ermogene fa dell'idee, le quali sono : la chiara, la grande, la bella, la veloce, l'affettuosa, la grave e la vera ; perciò che sono molte e non son divise per contrarie differenze ; e s'alcuno la volesse chiamar partizione, non divisione, ne seguirebbe ch'elle fossero parti, non forme, né idee, come vuole Ermogene ; ma noi abbiam presupposto che sian forme, a differenza dell'altre che son parti. Oltre a ciò, se pur si trova la forma del dire veloce, perché non si trova la tarda ? E se ci è la vera, perché non ci è la falsa ? Benché non si può dubitar ch'ella non vi sia, perché molti ammaestramenti si potrebbon dare di questa forma, solamente considerando la narrazione di Sinone appresso Virgilio. Più breve e più spedita mi par la divisione di Cicerone nel suo *Oratore*, che tre siano i generi del parlare : l'alto, il mediocre e l'umile ; perciò che il mediocre si fa o inalzando l'umile o abbassando il sublime. Laonde

due generi solamente sono i principali, e questi sono gli estremi. Nell'istesso modo può esser difesa la divisione di Demetrio, il qual divide le forme in quattro semplici: nella tenue, o sottile che vogliamo dire, nella magnifica, nell'ornata e nella grave, e nell'altre che di queste son mescolate. Ma tutte non sono miste con tutte, ma l'ornata con la sottile, e l'ornata nell'istesso modo con l'una e con l'altra; sola la magnifica non si mescola con la sottile, ma sono quasi forme poste all'incontra e contrarie. Per la qual cagione volsero alcuni che fosser due forme solamente, e l'altre due poste nel mezzo: ma l'ornata è attribuita alla tenue, e la magnifica alla grave, come se l'ornata avesse qualche sottigliezza, e la grave, mole e grandezza. Ma 'l parer di costoro parve a Demetrio degno di riso, perch'egli vide tutte l'altre mescolate insieme, non solo le due già dette; e conobbe che ne' versi d'Omero e nelle prose di Platone e di Senofonte e d'altri molti è molta magnificenza mescolata con molta gravità e con molta bellezza. Tanta differenza è tra la felicità del comporre e la sottigliezza del disputare. Nondimeno nell'assegnare i nomi a' caratteri, egli non fece grande stima dell'autorità d'Aristotele, il qual nel terzo della *Retorica* riprese coloro che trasportavano questo nome di magnificenza da' costumi all'elocuzione; o per aventura non si ricordò d'aver ciò letto; ma più sicuramente si chiamerebbono le forme semplici co' nomi opposti, cioè alto e basso, se la bassezza non fosse vizio. Ma questa è lite de' nomi, e, purch'intendiamo e siamo intesi, poco importa comunque sian detti. Dicansi dunque o caratteri, come gli nomina Demetrio, o generi, come Marco Tullio, o specie o forme, come son dette dall'uno e dall'altro, o idee, come le disse Ermogene e, prima di lui, Plutarco. Ma la forma si può difinire l'effigie del parlare, e 'l carattere il segno. Chiamandosi generi, pare che le spezie quasi più minute sotto a lui sian contenute. Laonde se le forme sono spezie, conviene che sian soggette al genere. E se ciò è vero, il sublime e l'alto genere avrà, come sue spezie, la grande, la bella, la splendida, la grave forma e quella ch'è piena di dignità, e l'aspra, l'affettuosa e la veemente; il mediocre: la graziosa, la soave, la dolce, la piacevole, l'ornata e la fiorita; l'umile: la chiara o ver la facile, la sem-

plice, l'acuta, la sottile, la motteggevole o ver quella che move a riso, e altre simiglianti. Benché Giulio Cesare da la Scala abbia voluto che alcune di queste siano più tosto affetti che spezie, perché, se fossero spezie, sarebbon separate per differenze contrarie; ma aviene altrimenti, come egli estima, perché la chiarezza e la bellezza sono necessarie ad ogni sorte d'orazione, ma la grandezza non a tutte. Nondimeno, per l'opinione de gli antichi si potrebbe replicare ch'al parlar degli oracoli e a quel che s'usa ne' misteri non è necessaria la chiarezza, né la bellezza nel parlar di colui che vitupera e che rimprovera altrui le sue colpe. Laonde Beatrice, nel riprender Dante, non usò questa forma quando ella disse:

> O tu che ancor di là del fiume sacro
> . . . .
> per udir se' dolente, alza la barba;

del che egli s'avide; però soggiunse:

> e quando per la barba il volto prese,
> ben conobbi il velen dell'argomento.

Ma molto meno usò questa forma il Boccaccio nel riprender la vedova che l'aveva schernito; anzi raccolse i più sozzi vocaboli e i più vili ch'usasse il popolo fiorentino, come fece Dante ancora spesse fiate nell'*Inferno*, cioè nel primo canto del suo poema: perché si fece lecito ⟨di⟩ riprendere e di morder le persone co 'l proprio nome, sì come s'usava nella comedia vecchia; benché per altra cagione ancora li poté dare questo nome, come altrove ho detto.

Ma lasciando questa questione da parte, io dico che le forme si mescolano insieme in guisa ch'è difficil cosa trovarle mai separate, eccettuatene quelle che sono contrarie. Talché possiamo assomigliare il parlare ad una cera, la qual prende diversi segni e diverse figure. Ma le parole sono imagini de' concetti, i quali sono nell'animo nostro, come dice Aristotele; e i concetti delle cose che son fuori dell'intelletto. Le parole adunque sono imagini dell'imagini, però deono assomigliarli; e benché il concetto,

il quale è quasi un parlare interno, sia fatto in uno instante, le parole nondimeno sono pronunziate in qualche tempo ; e 'l tempo è numero, laonde il numero ancora si dee considerare nelle parole. Tre condizioni dunque concorrono in queste che noi dimandiamo forme del parlare : le parole (quasi materia che dee ricever la forma), il numero, e 'l concetto, o sentenza che vogliam dirla. Consideriam dunque quali parole, quai numeri e quai concetti alle forme sian più convenienti, e poi andremo ricercando quai figure sian proprie di ciascuna. Io non ho fatta menzione delle cose, perché Demetrio ancora disse che la magnificenza consisteva in queste tre : cioè nella sentenza, nella elocuzione e nella composizione delle parole conveniente, dalla quale nasce il numero. Ma dapoi considerò la quarta condizione, dicendo che la magnificenza era nelle cose, ove si tratti e descriva alcuna grande e illustre battaglia terrestre o navale, e dove si ragioni del cielo e della terra. Della qual opinione fu ancora Nicia pittore, il qual volle che l'argumento non fosse picciola parte dell'arte del dipingere, perché alcuno, dipingendo cosa somigliante, dee mostrar molte figure de cavalli, de' quali alcuni corrano, altri caggiano, altri stiano dritti, molte ancora de cavalieri, i quali saettino o caggiano dal cavallo saettando ; ma gran fallo commetterebbe se quasi spezzasse l'arte in molte minutissime parti, dipingendo fiori e ucelletti. Ma gli essempi non si ritrovan più belli o maggiori che ne' versi di Virgilio ; della battaglia terrestre in quelli :

> anceps pugna diu, stant obnixa omnia contra ;
> haud aliter Troianae acies aciesque Latinae
> concurrunt : haeret pede pes, densus viro vir.
> At parte ex alia, qua saxa rotantia late
> intulerat torrens arbustaque diruta ripis,
> Arcadas insuetos acies inferre pedestres
> ut vidit Pallas Latio dare terga sequaci etc. ;

e in quelli altri del medesimo poeta :

> Caedicus Alcathoum obtruncat, Sacrator Hydaspem,
> Partheniumque Rapo et praedurum viribus Orsem,
> Messapus Cloniumque Licaoniumque Ericaten,

illum infrenis equi lapsu tellure iacentem,
hunc peditem. Pedes et Lycius processerat Agis,
quem tamen haud expers Valerus virtutis avitae
deicit; Atronium Salius Saliumque Nealces,
insignis iaculo et longe fallente sagitta.
Tum gravis aequabat luctus et mutua Mavors
funera; caedebant pariter pariterque ruebant
victores victique, neque his fuga nota nec illis,

e quel che segue. Molti altri essempi e quasi vive imagini della battaglia terrestre sono nel divin poeta; ma la navale è figurata nello scudo, come si legge:

Haec inter tumidi late maris ibat imago
aurea, sed fluctu spumabant caerula cano;
et circum argento clari delphines in orbem
aequora verrebant caudis aestumque secabant.
In medio classeis aeratas, Actia bella,
cernere erat, totumque instructo Marte videres
fervere Leucatem, auroque effulgere fluctus.
Hinc Augustus agens Italos in praelia Caesar
cum patribus populoque, penatibus et magnis diis
stans celsa in puppi; geminas cui tempora flammas
laeta vomunt patriumque aperitur vertice sydus.
Parte alia ventis et divis Agrippa secundis
arduus agmen agens, cui, belli insigne superbum,
tempora navali fulgent rostrata corona.
Hinc ope barbarica variusque Antonius armis,
victor ab Aurorae populis et littore rubro,
Aegyptum viresque Orientis et ultima secum
Bactra vehit, sequiturque (nefas) Aegyptia coniux.
Una omnes ruere et totum spumare reductis
convulsum remis rostrisque stridentibus aequor.
Alta petunt, pelago credas innare revulsas
Cycladas, aut montes concurrere montibus altos,
tanta mole viri turritis puppibus instant.
Stuppea flamma manu telisque volatile ferrum
spargitur.

Ma l'essempio delle cose del cielo e della natura si vede in quelli altri del medesimo poeta:

> Principio caelum et terras camposque liquentes
> lucentemque globum lunae Titaniaque astra
> spiritus intus alit totamque infusa per artus
> mens agitat molem et magno se corpore miscet.

Ma per la medesima cagione suol esser la magnificenza ne' versi de' nostri poeti, come in quelli di Dante:

> La gloria di colui che tutto move
> per l'universo penetra e risplende
> in una parte più e meno altrove.

Le cose adunque possono ancora accrescer la magnificenza, quantunque Giulio Cesare Scaligero porti contraria opinione, dicendo che non è necessario che nel carattere grande sian grandi le cose, e nel sottile sottili, ma che basta nel poeta l'usar parole scelte, sonore, depinte, e la composizione delle cose numerosa. Ma in queste parole doppiamente s'inganna: prima perché lascia a dietro i concetti e le sentenze, il qual errore è insopportabile, dapoi perché esclude le cose. Ma questo errore più facilmente può esser perdonato, perciò che le cose picciole possono esser trattate con grand'ornamento, come trattò Virgilio quelle dell'api, dicendo:

> Protinus aërii mellis caelestia dona
> exequar; hanc etiam, Maecenas, aspice partem.
> Admiranda tibi levium spectacula rerum
> magnanimosque duces totiusque ordine gentis
> mores et studia et populos et praelia dicam.
> In tenui labor, at tenuis non gloria, si quem
> numina laeva sinunt auditque vocatus Apollo.

Ne' quai versi il poeta, formandosi nell'animo il concetto o d'una città o d'un essercito ch'abbia legge, costume e studii, e populi e duci magnanimi, agevolmente usò parole gravi e ornate. Né basta che il numero e le parole siano sonore e depinte se non corri-

spondono i concetti e le sentenze, perché già abbiam detto che le parole sono imagini delle passioni dell'animo ; ma le imagini deono esser simili all'imaginato. Tutta volta i concetti ancora sono imagini delle cose ; e quantunque le cose concorrano egualmente alla grandezza della forma, nondimeno Demetrio Falereo dice che le cose ampie si deono dire ampiamente, e tutte l'altre deono esporsi con parole acconcie e proprie del concetto ; e facendosi altrimenti par che si scherzi. Laonde nelle materie gravi non è lecito che le parole discordino dalle cose, benché alcuni stimassero che sia gran segno d'eloquenza il dir le cose picciole altamente. Ma ciò si concede per gioco o per altra cagione ; e perché scherzava, fu lodato il Berno quando egli disse :

> Dal più profondo e tenebroso centro
> dove ha Dante alloggiato i Bruti e i Cassi,
> fa', Florimonte mio, nascere i sassi
> la vostra mula per urtarvi.

Di quella opinione fu Giulio Camillo, il quale scrisse nella sua orazione *Dell'eloquenza* queste parole : *At in iisdem libris, ut humilia mirabiliter dicantur, his verbis praecipit* : « *In eloquentia autem multa sunt quae teneant* ; *quae si omnia summa non sunt, et pleraque tamen magna sunt, necesse est ea ipsa quae sunt, mirabilia videri* ». Ma da queste parole di Cicerone nell'*Oratore* io raccoglio più tosto che non solamente le cose grandissime, ma le grandi ancora, benché non sian le somme, possono ricever meraviglioso ornamento ; né Marco Tullio portò opinione lontana da questa. Lasciamo dunque co' suoi seguaci Giulio Camillo e Giulio Cesare da la Scala, il quale più tosto dovrebbe esser seguito in un'altra opinione, estimando egli che l'umiltà di Virgilio nello stile sublime, cioè nell'*Eneide*, sia differente da quella della *Buccolica* in spezie, ma l'altezza dalla umiltà dell'*Eneide* sia diversa non di spezie, ma di modo. Più sicuramente nondimeno si può affermare che il temperato e 'l sublime e l'umile dell'eroico non sia il medesimo con quelli de gli altri poemi ; e se fosse pur lecito al poeta usar lo stil dimesso nell'epopeia, non dee però inchinarsi a quella bas-

sezza ch'è propria de' comici, come fece l'Ariosto quando egli disse:

> Ch'a dir il vero, egli v'avea la gola;
> . . . .
> e riputata avria cortesia sciocca,
> per darla altrui, levarsela di bocca;

e in quelli altri:

> E dicea il ver; ch'era viltade espressa,
> conveniente ad uom fatto di stucco,
> . . . .
> che tutta via stesse a parlar con essa,
> tenendo l'ale basse com'un cucco,

Troppo, per dir il vero, sono vili e disonesti questi modi, e per la bruttezza della cosa che si mette avanti a gli occhi, o che s'accenna, non convengono al poeta eroico. Di questo numero sono ancora quegli altri:

> e fe' raccorre al suo destrier le penne,
> ma non a tal che più l'avea distese.
> Del destrier sceso, a pena si ritenne
> di salir altri.

E come c'insegna Marco Tullio nel libro *Del perfetto genere dell'oratore*: *In tragoedia comicum vitiosum est, et in comoedia turpe tragicum*. Laonde, essendo questi modi convenienti alla comedia, son disconvenevolissimi a la tragedia, e nell'epopeia o nel poema eroico parimente. E perch'è maggior conformità tra il lirico e l'epico, non s'abbassò alla mediocrità lirica senza decoro, ma seguì l'essempio di Catullo in quelli altri:

> La verginella è simile a la rosa,
> ch'in bel giardin su la nativa spina
> mentre sola e sicura si riposa,
> né gregge né pastor se le avvicina;
> l'aura soave e l'alba ruggiadosa,
> l'acqua, la terra al suo favor s'inchina:

gioveni vaghi e donne innamorate
bramano averne e seni e tempie ornate.

Il qual fu poi imitato nel suo *Canzoniere* con molta convenevolezza da monsignor della Casa:

Qual chiuso in orto suol purpureo fiore,
cui l'aura fresca e 'l sol tepido e 'l rio
corrente nutre, aprir tra l'erba fresca etc.

Lo stile eroico adunque non è lontano dalla gravità del tragico né dalla vaghezza del lirico, ma avanza l'uno e l'altro nello splendore d'una meravigliosa maestà. Non è disconvenevole nondimeno al poeta epico ch'uscendo alquanto da' termini di quella sua illustre magnificenza, alcuna volta pieghi lo stile alla gravità del tragico, il che fa più spesso, alcun'altra al fiorito ornamento del lirico, il che fa più di rado.

Ma lo stile della tragedia, quantunque descriva avenimenti illustri e persone reali, per due cagioni dee esser meno sublime e più semplice dell'eroico: l'una, perché suol trattar materie più affettuose; e l'affetto richiede purità e semplicità, perch'in tal guisa è verisimile che ragioni uno che sia pieno d'affanno o di timore o di misericordia o d'altra simile perturbazione. L'altra cagione è che nella tragedia non parla mai il poeta, ma sempre coloro che sono introdotti agenti e operanti; a' quali si dee attribuire una maniera di parlare men disusata e men dissimile dall'ordinaria. Ma 'l coro per aventura dee parlar più altamente, perch'egli, come dice Aristotele ne' *Problemi*, è quasi un curatore ozioso e separato; e per l'istessa ragione parla più altamente il poeta in sua persona, e quasi ragiona con un'altra lingua, sì come colui che finge d'esser rapito da furor divino sovra se medesimo. Ma lo stile del lirico non è pieno di tanta grandezza quanta si vede nell'eroico, ma abonda di vaghezze e di leggiadria, ed è molto più fiorito: perché i fiori e gli ornamenti esquisiti sono propri della mediocrità, come c'insegna Marco Tullio nell'*Oratore*; e Pindaro prima di lui nominò gli ornamenti della sua poesia *hymnorum flores*. Le materie ancora il ricercano, e la persona del poeta,

che quasi mai non si nasconde ; ma se le cose fossero piene d'affetti e di costumi, sarebbono per aventura contente di minor ornamento, o non vorrebbono i medesimi, perciò che non tutte le figure convengono a tutte le forme nella medesima composizione di parole, ma alcune sono più convenevoli all'una ch'all'altra, com'estima Demetrio. Ora seguirò questa opinione, lasciando quella del Trapezunzio, che tutte le figure siano usate in tutte le forme, non perch'io voglia imporre alcuna necessità a gli altri o a me stesso, ma perché l'ammaestramento non mi par soverchio, né degno d'essere disprezzato.

LIBRO QUINTO

⌐ Fra i più cari e preziosi doni fatti da Iddio a la natura umana è stato quello del parlare, il quale nella dignità e nell'eccelenza si pareggia quasi a la ragione. Però tra' Greci ebbero l'istesso nome di λόγος, nome che significa l'uno e l'altra parimente; e quantunque la ragione sia quella che ci distingua da gli animali bruti e ci faccia simili all'intelligenze e alle nature divine, nondimeno, per opinione di molti filosofi, fu creduto che gli animali participassero di ragione; e Aristotele medesmo, nell'*Istoria* loro e ne' libri *De la generazione* e *De le parti*, attribuisce alle fere l'ingegno e l'avvedimento e la prudenzia; ma nel parlare esse non hanno con gli uomini alcuna convenienza, se già non vogliam credere a le favole d'Apollonio Tianeo e alla maravigliosa filosofia di Porfirio. Però par che la favella separi l'uomo principalmente da le bestie, e il faccia lor superiore e quasi re e principe degli animali. Anzi, se fu mai alcun tempo nel quale egli pacificamente a le bestie signoreggiasse, ciò solamente avenne per virtù del parlare. Taccio quel che si favoleggia d'Orfeo e d'Anfione, i quali, se crediamo a Marco Tullio, in quelli antichissimi secoli con la virtù de l'eloquenza raccolsero insieme gli uomini che prima viveano vita salvatica e bestiale; ma non debbiam dubbitare che l'uomo non fosse colui che prima imponesse i nomi a' bruti e, chiamandoli imperiosamente, in virtù de' nomi gli facesse ubbedienti al suo imperio, come si legge in Filone Ebreo e negli scrittori de le sacre lettere. È dunque nobilissimo dono del primo donatore il parlare, ch'altrimenti si dice elocuzione, e potentissimo ministro de l'intelletto e vero interprete dell'animo nostro.

Però l'eloquenza, che prende il nome da l'elocuzione, non cede a la prudenza, se fosse possibile che l'una e l'altra si separasse, avegnaché molti uomini prudenti, privi di questo dono, furono esclusi dal governo de' regni e de le republiche e riputati quasi infanti. Grande è stato adunque l'errore di coloro ch'esistimarono che l'elocuzione non fosse propia dell'oratore e dell'eloquente, ma parte che si concede all'istrione ; fra' quali fu monsignor Antonio Bernardi, cognominato il Mirandulano. Si fondava questo filosofo sovra l'autorità d'Aristotele, o che gli pareva, raccogliendo da le sue parole nella sua *Retorica a Teodette* ch'oltre l'entimema e l'essempio, co' quali persuade l'oratore, l'altre cose siano accessorie e quasi estrinseche da l'arte sua, come quelle che per se stesse non persuadono né fanno alcuna prova, ma servono a commover gli animi degli uditori. Aristotele nondimeno ne la *Poetica* assegna quattro parti di qualità a la tragedia, che sono propie di quell'arte : fra le quali numera l'elocuzione ; e a queste aggiunge le due estrinsece, che sono la musica e l'apparato. Ma se l'elocuzione è parte del poeta e non de l'istrione, tuttoché l'istrione sia ordinato a' servigi de la poesia, è ragionevole e quasi necessario che sia parte ancora de l'oratore, il quale non ha alcun commercio con l'istrione. Aristotele medesimo conobbe quanta virtù di persuadere consista nelle parole ; laonde se la retorica è una arte la qual considera e ritrova tutto quello ch'è atto al persuadere, dee principalmente essere investigatrice e quasi giudice de l'elocuzione e di quelle forme del dire che sono più acconce alla persuasione, com'io mi sforzerò di provare quando tratterò di tutta l'eloquenza, in quanto in lei si contengono quasi egualmente gli ammaestramenti de' poeti e de gli oratori e de gli istorici e de' filosofi ancora che vogliono scrivere e parlare con alcuno ornamento. Ora mi basti di confermare che la poesia è una arte subordinata alla logica, o veramente una sua parte, non solamente perch'ella è arte de l'orazione, la qual cerca il diletto non altrimente che la grammatica il regolato parlare, e la retorica la persuasione, ma perché nel parlar poetico, il quale non è senza imitazione, è una tacita prova e molte volte efficacissima ; perché

non si può imitare senza similitudine e senza essempio, ma ne l'essempio e in ogni cosa che paia verisimile è la prova.

Seguendo adunque il trattar dell'elocuzione, io dico che la lunghezza _| de' membri e de' periodi, o delle clausule che vogliam dirle, fanno il parlar grande e magnifico non solo nella prosa, ma nel verso ancora, come in quelli :

Tu c'hai, per arricchir d'un bel tesauro,
volte l'antiche e le moderne carte,
volando al ciel con la terrena soma,
sai da l'imperio del figliuol di Marte
al grande Augusto che di verde lauro
tre volte trionfando ornò la chioma,
ne l'altrui ingiurie del suo sangue Roma
spesse fiate quanto fu cortese ;

e in quelli altri :

Quel che d'odore e di color vincea
l'odorifero e lucido oriente,
frutti, fiori, erbe e frondi, onde il ponente
d'ogni rara eccellenzia il pregio avea,
dolce mio lauro, ove abitar solea
ogni bellezza, ogni virtute ardente,
vedeva a la sua ombra onestamente
il mio signor sedersi e la mia dea ;

e in quegli altri :

Quand'io mi volgo in dietro a mirar gli anni
c'hanno, fuggendo, i miei pensieri sparsi,
e spento il foco ov'agghiacciando i' arsi,
e finito il riposo pien d'affanni,
rotta la fé de gli amorosi inganni,
e sol due parti d'ogni mio ben farsi,
l'una nel cielo e l'altra in terra starsi,
e perduto il guadagno de' miei danni,
io mi riscuoto.

In queste rime è cagione di grandezza ancora il senso che sta largamente sospeso : perché aviene al lettore com'a colui il qual

camina per le solitudini, al quale l'albergo par più lontano quanto vede le strade più deserte e più disabitate; ma i molti luoghi da fermarsi e da riposarsi fanno breve il camino ancora più lungo.

L'asprezza ancora della composizione suol esser cagione di grandezza e di gravità, come in quel verso:

> Come a noi il sol, se sua soror l'adombra;

o 'n quelli altri:

> né gran prosperità il mio stato avverso
> può consolar del suo bel spirto sciolto;

e in quelli:

> ch'ogni dur rompe, ed ogni altezza inchina;

e in quelli:

> Ella si sta pur come aspr'alpe a l'aura.

Il concorso delle vocali ancora suol producere asprezza o piacevol suono, come in quel verso:

> fu consumato, e 'n fiamma amorosa arse;

e in quelli altri di Dante, ne' quali non s'inghiottono le vocali, ma si fa quasi una apertura e una voragine:

> poi è Cleopatrà lussuriosa;

e in quello:

> là onde il Carro già era sparito;

e in quelli altri:

> Queste parole di colore oscuro
> vidi io scritte al sommo de la porta;

e quelli:

> Nel ciel che più de la sua luce prende
> fui io etc.,

quantunque il concorso dell'*i* non faccia così gran voragine o iato come quello dell'*a* e de l'*o*, per cui sogliamo più aprir la bocca. Tutte queste cose sogliono senza dubbio esser cagion de' medesimi effetti, perché la composizione molle ed eguale è forse più cara e piacevole a gli orecchi, ma non ha luoco nella magnificenza; però fu molto schifata da monsignor della Casa, perché quel di Dante io non mi risolvo a dire se fosse o artificio o caso; l'uno e l'altro nondimeno sono somiglianti a colui ch'intoppa e camina per vie aspre; ma questa asprezza sente un non so che di magnifico e di grande.

I versi spezzati, i quali rientrano l'uno nell'altro, per la medesima cagione fanno il parlar magnifico e sublime, come quelli:

> I dì miei, più leggier che nessun cervo,
> fuggir com'ombra, e non vider più bene
> ch'un batter d'occhio, e poch'ore serene,
> ch'amare e dolci ne la mente servo;

e in quelli parimente:

> Ora hai fatto l'estremo di tua possa,
> o crudel Morte; or hai il regno d'Amore
> impoverito; or di bellezza il fiore
> e 'l lume hai spento, e chiuso in poca fossa.

In molti altri sonetti ancora del Petrarca, in molti del Bembo, in molti di monsignor della Casa si può osservar il medesimo, ma particolarmente in quello:

> O sonno, o de la queta, umida, ombrosa
> notte placido figlio; o de' mortali
> egri conforto, oblio dolce de' mali
> sì gravi ond'è la vita aspra e noiosa;
> soccorri a l'alma omai, che langue e posa
> non ave, e queste membra stanche e frali
> solleva; a me te 'n vola, o sonno, e l'ali
> tue brune sovra me distendi e posa.

Ma oltre tutte le cose che facciano grandezza e magnificenza nelle rime toscane è il suono, o lo strepito per così dire, delle con-

sonanti doppie che nell'ultimo del verso percuotono gli orecchi, come in quel sonetto lodatissimo dal Bembo:

> Mentre che 'l cor da gli amorosi vermi
> fu consumato, e 'n fiamma amorosa arse,
> di vaga fera le vestigia sparse
> cercai per poggi solitari ed ermi;

e in quell'altro:

> Al cader d'una pianta che si svelse
> come quella che ferro o vento sterpe,
> spargendo a terra le sue spoglie eccelse,
> mostrando al sol la sua squallida sterpe,
> vidi un'altra ch'Amor obietto scelse,
> subietto in me Calliope ed Euterpe;
> che 'l cor m'avinse, e proprio albergo felse,
> qual per tronco o per muro edera serpe;

e in quegli altri versi d'una canzone:

> A le pungenti, ardenti e lucide arme,
> a la vittoriosa insegna verde,
> contra cui in campo perde
> Giove ed Apollo e Polifemo e Marte.

Conviene ancora ordinare i nomi in guisa che gli ultimi vadano sempre accrescendo, come si conosce nell'essempio pur ora addotto:

> A le pungenti, ardenti e lucide armi;

e in quell'altro:

> Il dì s'appressa, e non pote esser lunge,
> sì corre il tempo e vola,
> Vergine unica e sola,
> e 'l cor or conscienzia or morte punge;

e in quel mio:

> né tanto scoglio in mar, né rupe alpestra,
> né pur Calpe s'inalza o 'l mauro Atlante.

E ciò conviene particolarmente osservar nell'iperbole o nello smoderamento, nel qual le cose dette in ultimo tanto deono esser accresciute che le prime ci paiano picciole, quantunque fossero grandi per se stesse, come ci mostrò Omero prima degli altri in que' versi del Ciclope, ne' quali dice ch'egli non è pare a gli uomini c'hanno il nutrimento dalla terra, ma ad uno scoglio o a un colle selvaggio, anzi ad un alto monte che superi gli altri monti :

οὐδὲ ἐῴκει
ἀνδρί γε σιτοφάγῳ, ἀλλὰ ῥίῳ ὑλήεντι etc.

Le congiunzioni ancora, essendo raddoppiate, alcuna volta accrescono forza al parlare, come in quel verso di Dante :

S'io avessi le rime ed aspre e chiocce ;

e in quell'altro del Petrarca :

fe' mia requie a' suoi giorni e breve e rara ;

e 'n quelli altri :

più leggiera che 'l vento,
e reggo e volvo quanto al mondo vedi ;

al tuo nome e pensieri e 'ngegno e stile.

Alcuna volta ancora la dissoluzione, ch'è contraria alla congiunzione, fa il parlar grande e più magnifico, come in que' versi :

Cercar m'ha fatto deserti paesi,
fiere e ladri rapaci, ispidi dumi,
dure genti e costumi,
ed ogni error che ' pellegrini intrica,
monti, valli, paludi e mari e fiumi,
mille lacciuoli in ogni parte tesi ;

ne' quali il parlar non è affatto disciolto, ma pur vi mancano molte congiunzioni. Ma con maggiore artificio la dissoluzione accresce grandezza in quelli altri :

Fammi sentir di quell'aura gentile
di fuor, sì come dentro ancor si sente ;

la qual era possente,
cantando, d'acquetar gli sdegni e l'ire,
di serenar la tempestosa mente
e sgombrar d'ogni nebbia oscura e vile,
ed alzava il mio stile etc. ;

e ne la seguente stanza :

Fa' ch'io riveggia il bel guardo, ch'un sole
fu sopra il ghiaccio ond'io solea gir carco ;
fa' ch'io ti trovi al varco,
onde senza tornar passò il mio core ;
prendi i dorati strali, e prendi l'arco,
e facciamisi udir, sì come sòle,
co 'l suon de le parole
ne le quali io imparai che cosa è amore ;
movi la lingua, ov'erano a tutte ore
disposti gli ami ov'io fui preso, e l'esca
ch'i' bramai sempre ; e i tuoi lacci nascondi
fra i capei crespi e biondi,
ché 'l mio volere altrove non s'invesca ;
spargi con le tue man le chiome al vento,
ivi mi lega, e puommi far contento.

Ho detto con maggior artificio perché, numerando molte cose, è meglio raddoppiar le congiunzioni, come ci ammonisce Demetrio Falereo, perché l'istessa congiunzione replicata dimostra un non so che d'infinito. Ma questa considerazione non ebbe peraventura il Petrarca in que' versi :

Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige e Tebro,
Eufrate, Tigre, Nilo, Ermo, Indo e Gange,
Tana, Istro, Alfeo, Garona e 'l mar che frange,
Rodano, Ibero, Ren, Sena, Albia, Era, Ebro.

Tutta volta al Petrarca ciò poteva lecito esser per un'altra cagione, perché il numerar senza congiunzione par che dimostri la fatica del numerare, rimovendosi le parole quasi soverchie. Anzi se la congiunzione fa una cosa di molte, come dice Aristotele, rimovendosi quel ch'è uno per sé, parrà uno esser molte cose, e mag-

giormente apparirà la moltitudine; e oltre a ciò il parlar usato in questi versi è di maggior suono e di maggior pienezza. Laonde, benché si debba considerar la ragion di Demetrio, più si dee stimar quella d'Aristotele istesso.

L'antipallage similmente, che si può dire mutazione de' casi, può accrescer la magnificenza del parlare, come in que' versi del Petrarca nel primo *Trionfo d'Amore*:

> Que' duo pien di timore e di sospetto,
> l'uno è Dionisio, e l'altro è Alessandro;

e in que' della mia tragedia:

> e ' duo Pesci lucenti il petto e 'l tergo,
> l'uno al Borea inalzarsi e l'altro scendere;

perché, secondo la diritta forma del parlar, si dovrebbe dire: «de' duo Pesci lucenti l'uno al Borea inalzarsi». E questa medesima figura, o simile, è forse in quegli altri del Petrarca:

> Due rose fresche e colte in paradiso,
> . . . .
> bel dono, e d'uno amante antico e saggio etc.;

perché il dritto uso del parlare ricercherebbe che si dicesse: «Un bel dono di due rose fresche, fra duo minori egualmente diviso, fece cangiare il viso a l'uno e all'altro». Ma senza dubbio nella mutazione de' casi, quanto più ci allontaniamo dall'uso commune, tanto lo stile diviene più nobile e più sublime.

Porta ancora grandezza nelle figure il non fermarsi ne' medesimi casi, come in que' versi del Petrarca che si leggono ne' *Trionfi*:

> Con questi due cercai monti diversi,
> andando tutti e tre sempre ad un giogo;
> a questi le mie piaghe tutte apersi.
> Da costor non mi può tempo né luogo
> divider mai, sì come spero e bramo,
> in fin al cener del funereo rogo.
> Con costor colsi il glorioso ramo,
> onde forsi anzi tempo ornai le tempie.

E 'l cominciar il verso da casi obliqui suole esser cagione del medesimo effetto nel parlare, il quale si può chiamar obliquo o distorto, come in que' versi:

> Del cibo ond'il signor mio sempre abonda,
> lacrime e doglia, il cor lasso nudrisco;

e in quelli altri:

> La sera desiar, odiar l'aurora
> soglion questi tranquilli e lieti amanti;

e in quegli altri similmente:

> A qualunque animale alberga in terra,
> se non se alquanti c'hanno in odio il sole,
> tempo da travagliar è quanto è 'l giorno.

E 'l duplicare le parole ancora è ornamento ch'arrichisce e fa magnifica la poesia; e possono addursi per essempio que' versi:

> Veramente siam noi polvere ed ombra,
> veramente la voglia cieca e 'ngorda,
> veramente fallace è la speranza.

Ma in altri modi ancora si posson replicar le parole, cioè non cominciando la replica dal principio, ad imitazione del Petrarca, il qual disse:

> Nestor, che tanto seppe e tanto visse.

E si possono replicare in due versi seguenti, come io replicai in un mio sonetto al signor Pietro Antonio Caracciolo:

> Ma che? La mia Fortuna è la mia Parca;
> perché Febo m'è scarso, e secco il fonte
> io ritrovo in Parnaso, e secco il lauro.

Ma particolarmente gonfia il parlare la voce raddoppiata s'ella sarà grande per significazione o per suono, come quella:

> Di qua da lui, chi fece la grand'arca,
> e quel che cominciò poi la gran torre.

Ha del grande ancora l'allegoria; però fra tutte le canzoni del Petrarca si può dare il principato a quella:

> Nel dolce tempo della prima etate;

ma da una stanza sola si posson conoscer l'altre:

> Ella parlava sì turbata in vista
> che tremar mi fea dentro a quella pietra,
> udendo: « I' non son forse chi tu credi ».
> E dicea meco: « Se costei mi spetra,
> . . . .
> a farmi lagrimar, signor mio, riedi »,

e quel che segue. E la medesima grandezza si può conoscere nell'allegoria di quell'altra canzone:

> D'un bel diamante quadro, e mai non scemo,
> vi si vedea nel mezzo un seggio altero
> ove, sola, sedea la bella donna:
> dinanzi, una colonna
> cristallina, ed ivi entro ogni pensiero
> scritto, e fuor tralucea sì chiaramente
> che me fea lieto, e sospirar sovente.

Ma altissima, oltre tutte l'altre di questa e d'ogn'altra lingua, è quella allegoria de la statua ch'avea la testa d'oro, e il petto d'argento, e l'altre parti di ferro e rame, e 'l piè di terra cotta, quantunque Dante la prendesse dalla sacra scrittura. Simile a questa è l'altra nel *Purgatorio*, dopo l'invocazione:

> Or convien Elicona per me versi,
> ed Urania m'aiuti co 'l suo coro
> forte cose a pensar mettere in versi.
> Poco più oltre sette alberi d'oro etc.;

anzi tanto maggiore quanto la dignità della Chiesa è maggior di quella dell'Imperio. E raggionevolmente fu detto che l'allegoria fosse simile alla notte e alle tenebre; laonde ella dee esser usata ne' misteri, e per conseguente ne' misteriosi poemi, come è il

poema eroico. Però molte cose sono scritte dell'allegoria d'Omero, e particolarmente Porfirio compose un picciol libretto dell'antro d'Omero. Aristotele non fa menzione dell'allegoria, non perch'egli non la conoscesse, ma perché questo nome allora non era in uso. La conobbe Platone similmente, ma non la chiamò con questo nome quando egli disse nel *Fedro*, ragionando in persona di lui e di Socrate:

FEDRO. O Socrate, pensi che questa favola sia vera?

SOCRATE. Già s'io no 'l pensassi, come pensano i savi, non sarebbe però sconvenevole la mia opinione. Dapoi, interpretando le cose, direi che 'l vento Borea gittò dalle vicine pietre Oritia mentre scherzava con Farmacia; e però, essendo morta in tal guisa, si finge che da Borea fosse rapita. V'è un'altra fama, che non da questo luogo, ma da un altro fosse rapita; ma io, o Fedro, stimo queste cose assai piacevoli, ma d'uomo troppo curioso e affannato e non aventuroso, non per altra cagione se non perché gli sarebbe necessario interpretar la forma de' Centauri e delle Chimere; vi concorre ancora una moltitudine di Gorgoni e di Pegasi e d'altre imagini mostruose; onde s'alcuno di queste cose porterà altra opinione di quella che si narra, e vorrà ridurre ciascuna d'esse a senso conveniente, fidandosi d'una rustica sapienza, averà bisogno d'ozio soverchio.

Ma s'egli chiama «rustica sapienza» quella di coloro ch'abitano in villa, dove Socrate non volle mai abitare, dice, per mio aviso, il vero senza alcun dubbio, perché l'investigazione di sì fatte cose conviene ad uomo poco occupato; tutta volta Platone, che non volle interpretarle, lasciò a molti altri filosofi la cura, anzi la noia, dell'interpretazione non solo di quel suo Glauco maritimo, ma del Tartaro e de' fiumi che passano sottoterra, de' quali abbiamo la dichiarazione in alcuno de' suoi interpreti e nel comento d'Olimpiodoro sovra Aristotele. Da Plotino ancora è dechiarato quel che significhino le Parche e 'l fuso fatale e 'l simolacro d'Ercole; anzi non è favola delle sue (che sono molte), che da varii filosofi non sia ampiamente illustrata. Possiamo adunque affermare ch'egli non biasimasse l'allegoria, ma non la nominasse né si degnasse d'esser l'interprete. Fra i primi che la nominarono fu Demetrio Falereo. Plutarco dopo lui, nel libro *Dell'udire i*

poeti, lasciò scritte queste o somiglianti parole : « Appresso Omero tacitamente è ascosa una sorte di dottrina di non inutile contemplazione, massimamente nelle favole interposte fra le narrazioni ; le quali, con l'annotazioni de gli antichi, e, come ora dicono, con l'allegorie, alcuni vanno torcendo e volgendo in altro sentimento, e dicono che l'adulterio di Marte e di Venere significa che, nel congiungimento del Sole con la stella di Venere, Marte sia causa dell'adultera generazione, la qual, per la presenza del Sole e per la vicinanza, non può essere occulta ». Dichiara appresso la favola del cesto di Venere, e alcune altre similmente ; e non è ricusata questa difesa de' poeti che, fra l'altre sue, o fu ricusata d'Aristotele, o, com'io stimo, non considerata ; direi non conosciuta, ma dubito alcuna volta che l'enigma e l'allegoria non siano cose diverse ; laonde, s'Aristotele parlò dell'enigma, parlò dell'allegoria, ma con altro nome. Nondimeno se l'enigma è una questione da scherzo e giocosa, come si legge appresso Ateneo, non pare che sia una cosa medesima. Ma se gli enigmi o simboli di Pitagora non sono proposti per giuoco, ma per ammaestramento della vita, potrebbe facilmente l'enigma e l'allegoria essere l'istesso di spezie, o di genere almeno. Dell'una e dell'altro si vagliono i poeti. Con l'allegoria è difeso, anzi è lodato Omero non solamente da' già detti scrittori, ma da molti altri, come si legge in Ateneo fra' Greci, e fra' Latini in Macrobio nel *Sogno di Scipione,* ove dechiara che significhi che Giove e gli altri iddii vadano al convito dell'Oceano. Ma infinite sono l'interpretazioni date a' sensi misteriori de gli autori delle due lingue più famose. Nella nostra toscana favella Dante, oltre tutti gli altri, accrebbe riputazione all'allegorie, perché nel suo maggior poema non è parte che non sia allegorica ; ma egli non dechiara se stesso, benché accenni alcuna volta che 'l velo sia molto sottile. Nelle canzoni egli medesimo manifesta la sua intenzione, e nel comento c'insegna che quattro sono i sensi : il literale, il morale, l'allegorico e l'anagogico ; de' quali il primo è assai semplice e inteso senza difficultà, il secondo è per ammaestramento de' costumi, gli altri dui servono più alla parte intellettiva ; ma 'l terzo conduce alla speculazione delle cose inferiori, il quarto a quella delle superiori,

e con l'uno e con l'altro si possono scusare gli errori che sono fatti dal poeta nell'imitazione ; ma se la difesa è con qualche difetto del primo senso, e congiunta con difetto nel decoro, e con qualche bruttezza o sconvenevolezza nelle cose imitate, non è buona né lodevole difesa. Però Aristotele non la numerò fra l'altre ; e se l'allegoria fosse perfezione accidentale nel poema, non sarebbe raggionevole che potesse scusare i vizii dell'arte, che sono vizii per sé. L'enigma ancora non fu rifiutato da' poeti, come si legge in Sofocle di quello che la Sfinge propose ad Edippo ; e Teodette nella medesima tragedia, per relazione d'Ateneo, ci descrive la notte e la giornata con questo enigma :

> Germanae geminae, gignit quarum altera semper
> alteram, et inde parens fit filia nata vicissim.

Ma non era questo luogo di trattar dell'enigma o dell'allegoria, se non considerandoli come figure di parlare ; però soverchiamente e quasi a caso n'ho sì lungamente discorso, dovendo ciò fare in altro luogo più opportuno ; seguirò dunque il primo proponimento.

Magnifica similmente è quella figura che da' Latini è detta reticenza, perch'ella suol lasciar sospizioni di cose maggiori di quelle che son dette, bench'alcuna volta non apporti tanta magnificenza, come è quella nell'*Inferno* quando scende l'Angelo per aprir le porte, e Virgilio aspetta il suo venire :

> Attento si fermò com'uom ch'ascolta ;
> ché l'occhio no 'l potea menar a lunga
> per l'aer nero e per la nebbia folta.
> « Pur a noi converrà vincer la punga »
> cominciò ei, « se non . . . Tal ne s'offerse :
> oh quanto tarda a me ch'altri qui giunga ! »
> I' vidi ben sì come ei ricoperse
> lo cominciar con altro che poi venne,
> che fur parole a le prime diverse.
> Ma nondimen paura il suo dir dienne,
> perch' i' traeva la parola tronca
> forse a piggior sentenzia ch'e' non tenne.

L'essempio ancora di questa figura è ne' *Trionfi* del Petrarca in quel luogo:

> Ma non si ruppe almeno ogni vel, quando
> sola, i tuoi detti, te presente, accolsi,
> « Dir più non osa il nostro amor » cantando?

Ma gravissima oltre tutte l'altre è quella di Virgilio nell'*Eneide*, nella quale Nettuno irato ritiene la colera e le parole insieme:

> Quos ego . . . Sed motos praestat componere fluctus.

Ma in somma l'epifonema (così la chiamano i Greci) par che avanzi tutte l'altre, e somiglia le pompe de' ricchi, nelle quali è sempre qualche cosa la quale è soverchia. Laonde questa figura si può dividere in due parti, l'una delle quali serva all'intelligenza, l'altra all'ornamento. Serve all'intelligenza quel verso e 'l mezzo che segue:

> di sé, nascendo, a Roma non fe' grazia,
> a Giudea sì;

e sono gli altri per ornamento:

> tanto sovra ogni stato
> umiltate essaltar sempre gli piacque.

Della medesima figura la prima parte è in que' versi:

> Le stelle e 'l cielo e gli elementi a prova
> tutte lor arti ed ogni estrema cura
> poser nel vivo lume, in cui natura
> si specchia, e 'l sol, ch'altrove par non trova.

Ma con grandissimo ornamento seguita poi l'altra:

> L'opra è sì altera, sì leggiadra e nova
> che mortal guardo in lei non s'assecura;
> tanta negli occhi bei for di misura
> par ch'Amore e dolcezza e grazia piova.

E in quegli altri, se non bastano alla dechiarazione i primi:

poco vedete, e parvi veder molto,
ch' in cor venale amor cercate o fede.
Qual più gente possede,
colui è più da' suoi nemici avolto.

Gli altri abondano nella ricchezza dello stile:

O diluvio raccolto
di che deserti strani,
per inondar i nostri dolci campi!

Può parer questa figura simile all'entimema, cioè allo sillogismo imperfetto, ma sono differenti: perché l'entimema s'usa per provare, e questo per adornare. Laonde più tosto si pone in suo luogo la sentenza la qual sia con l'esclamazione; e benché non sia questa figura, nondimeno occupa la sua sede, come quella:

O nostra vita, ch'è sì bella in vista,
com perde agevolmente in un mattino
quel ch'in molti anni a gran pena s'acquista!

Anzi, se crediamo a Teone sofista, la sentenza che dopo la narrazione d'alcuna cosa insegni e adorni, parimente è sentenza e insieme epifonema.

Ma non è minor cagione di grandezza e d'ornamento, a mio giudizio, la prosopopea, nella quale si danno persona e voce e parole alle cose inanimate, come il Petrarca in que' versi a Fiorenza:

L'aspetto sacro de la terra vostra
mi fa del mal passato tragger guai,
dicendo: « Sta su, misero, che fai? »
E la via di salire al ciel mi mostra.

E l'usar la definizione in vece del nome, come fece il Petrarca che, parlando del lauro, disse:

de l'arbor che né sol cura né gelo.

E 'l salir quasi per gradi, figura che da' Latini è detta *gradatio*, e da' Greci κλῖμαξ, non si convien meno al magnifico ch'al grave dicitore. L'essempio l'abbiamo in Dante:

onde la vision crescer conviene,
crescer l'ardor che di quella s'accende,
crescer lo raggio che da esso viene.

Ma questa è peraventura mescolata con la repetizione, o con la replica che vogliamo dirla; semplice è quell'altra:

Noi siamo usciti fuore
del maggior corpo al ciel ch'è pura luce:
luce intellettual, piena d'amore;
amor di vero ben, pien di letizia;
letizia che trascende ogni dolzore.

Dice della metafora similmente molte cose Demetrio Falereo, e, seguendo il giudizio d'Aristotele, loda più quella che pone le cose in atto, com'abbiamo già conchiuso; e questa, al mio giudizio, particolarmente conviene al poeta, perciò ch'egli è imitatore; e gli convengono ancora le similitudini e le comparazioni assai più ch'all'oratore, il quale schiva le troppo lunghe, come son quelle di Dante:

un fracasso d'un suon, pien di spavento,
. . . .
non altrimenti fatto che d'un vento
impetuoso per gli aversi ardori,
che fier la selva senza alcun rattento:
i rami schianta, abbatte e porta fuori;
dinanzi polveroso va e superbo,
e fa fuggir le fere e li pastori.

E quelle del Petrarca nella battaglia tra madonna Laura e Amore:

Non sì fa grande e sì terribil suono
Etna qualor da Encelado è più scossa,
Scilla e Cariddi quando irate sono.

Il Boccaccio vide quel ch'era conveniente, come in quella della *Teseide* :

> né saria tal, s'aggiunto ancor qui fosse
> quel che Lipari fece, o Mongibello,
> o Strongilo, o Vulcan, quando più scosse ;
> o quando Giove più crucciato il fello
> Tifeo di spavento più percosse,
> tonando forte, non fu quanto quello.

E molte altre somiglianti se ne leggono in questi tre poeti toscani. Ma quelle più dell'altre si convengono al magnifico dicitore nelle quali non si ritrova solamente similitudine, ma l'ornamento e l'accrescimento.

Oltre le forme assegnate dal Falereo a questa forma magnifica del dire, ve ne sono per aventura alcune altre egualmente da lei ricercate, fra le quali è la prima la conversione, come quella :

> Rettor del cielo, io chieggio
> che la pietà che ti condusse in terra
> ti volga al tuo diletto almo paese.
> Vedi, signor cortese,
> di che lievi cagion che crudel guerra.

Dapoi l'esclamazione :

> O mondo, o pensier vani ;
> o mia forte ventura a che m'adduci !

massimamente s'ella è fatta con qualche sdegno, com'in que' versi :

> Ahi nova gente oltra misura altera,
> irreverente a tanta ed a tal madre !

Si può annoverar con queste il pervertimento dell'ordine, quando si dice innanzi quel che devrebbe esser detto dopo ; perché al magnifico dicitore non si conviene una esquisita diligenza. Questo usò il Petrarca in que' versi :

> di là dove Amor l'arco tira ed empie ;

e in quell'altro :

> Amor con tal diletto m'unge e punge.

E quando si pone per lo tutto la parte, figura che da' Greci e da' Latini fu detta sineddoche, come quella :

> umida gli occhi e l'una e l'altra gota,

benché alcuni vogliano che sia più tosto greca construzione.

E la parentesi, o interposizione che vogliamo chiamarla, come quella :

> A qualunque animale alberga in terra,
> se non se alquanti c'hanno in odio il sole,
> tempo è da travagliare.

E quella ch'è da' grammatici detta *endiadys*, in que' versi :

> dove vanno a gran pena uomini ed arme.

E la figura detta zeugma, la qual si fa quando il verbo o 'l nome discorda nella voce da quello a cui si rende, ma concorda nel significato ; di cui <si> ritrovano alcuni essempi in Virgilio :

> pars in frusta secant ;

e l'altro :

> Hic manus ob patriam pugnando vulnera passi.

E 'l Boccaccio nella *Teseide* fece questa figura nel numero, ad imitazione del primo luogo :

> E 'n guisa tal, la turba sì piangente
> co' fuochi i corpi morti consumaro.

E Dante nell'*Inferno* fece l'altra nel genere solo :

> Supin giaceva in terra alcuna gente.

E la trasportazione delle parole, perch'ella s'allontana dall'uso commune, come quella :

> che ' belli, onde mi struggo, occhi mi cela.

E 'l perturbar l'ordine naturale, posponendo quelle che doveriano esser anteposte, come :

per la nebbia entro de' miei duri sdegni.

E l'*hiperbaton*, che si può dir distrazione o interponimento, di cui si ha l'essempio :

Quel che d'odore e di color vincea
l'odorifero e lucido oriente,
frutti, fiori, erbe e frondi, onde il ponente
d'ogni rara eccellenzia il pregio avea,
dolce mio lauro.

E l'abondanza, che pleonasmo fu chiamata nell'altre lingue, a me par che mostri molta magnificenza ne' molti aggiunti, come in quelli :

santa, saggia, leggiadra, onesta e bella ;

e in quelli altri :

A le pungenti, ardenti e lucide arme.

E alcuna particella soverchia suol far quasi il medesimo effetto ; e n'abbiamo l'essempio in quel verso :

Orso, e' non furon mai fiumi né stagni ;

e in quel :

talché mi fece, or quando egli arde il cielo,

benché questa possa parere uso leggiadro più tosto.

E quella nella qual il verbo s'accorda co 'l nome più vicino, e negli altri bisogna supplire, come :

Ivi era il curioso Dicearco,
ed in suoi magisteri assai dispari
Quintiliano e Seneca e Plutarco ;

cioè : « ivi erano ».

E commune ancora a questa figura, nella quale il numero singolare concepisce il plurale, è quella figura la quale attribuisce a duo quello ch'è proprio d'uno : ha similmente del magnifico, percioché dimostra un certo disprezzo della soverchia diligenza ; e questa fu usata da Omero quando egli disse nell'*Iliade* :

. . . .
Βορέης καὶ Ζέφυρος, τώ τε Θρήκηθεν ἄητον ;

cioè : « due venti perturbano il mare piscoso, Zefiro e Borea, i quali spirano da Tracia » ; essendo proprio di Borea solamente lo spirar da Tracia, perché Zefiro soffia dall'occaso, come vogliono i gramatici, quantunque Strabone difenda questo luogo altrimenti nel primo della *Geografia*, mostrando che Zefiro ancora spira dalla Tracia a coloro che sono nell'isola di Lenno e nella Samotracia. Tutta volta di questa sorte de sillepsi abbiamo altri essempi ; e in questa guisa parlò figuratamente il Petrarca dicendo :

e 'n quali spine
colse le rose, e 'n quai piagge le brine,

perché l'esser colte si conviene alle rose, ma non alle brine.

E l'apposizione nella quale si congiungono due nomi sostantivi, come quella :

Arbor vittoriosa e trionfale,
onor d'imperatori e de i poeti ;

e quell'altre :

rotte l'arme d'Amore, arco e saette.

Oltre le quali se ne potrebbono per aventura ritrovar alcune altre conosciute da' retori o da' gramatici ; ma bastano quelle delle quali sin ora abbiamo ragionato, in questa forma di parlare sublime e magnifica, nella quale non abbiamo stimate le più minute divisioni e compartimenti. E perché la forma sublime e magnifica è proprio dell'eroico, e quantunque possa mescolarsi con l'altre, nondimeno il poeta eroico è detto magnifico e sublime dicitore, non sarà necessario trattar dell'altre forme così lungamente ; ma non tralasciaremo in tutto alcune figure che possono essere usate

nel poema eroico, né gli altri ammaestramenti i quali deono esser da lui considerati. Nel parlar ornato e grazioso (ch'in questo modo voglio chiamar quello che di Latini è chiamato « venusto », e da' Greci γλαφυρός) sono alcune piacevolezze e alcuni scherzi e giuochi per così dire, maggiori e più nobili, che sono propri de' poeti lirici, altri più umili, che si convengono alla comedia. Scherzi convenienti a' poeti ⟨lirici⟩ son quelli meravigliosi :

> qual fior cadea su 'l lembo,
> qual su le treccie bionde,
> ch'oro forbito e perle
> eran quel dì a vederle ;
> qual si posava in terra, e qual su l'onde ;
> qual con un vago errore
> girando parea dir : « Qui regna Amore ».

A' comici sono convenienti quelli che mordono, e a gli scrittori della satira parimente, e quelli ancora che non son molto lontani della buffoneria. Ma Omero usò gli scherzi per acerbità, e scherzando parve terribile ne' suoi motti, come in quel del Ciclope : **Οὔτιν ἐγὼ πύματον ἔδομαι.** E parte di questa acerbità ritenne l'Ariosto nel suo poema, come nella spelunca dove Orlando trova Isabella, sopragiungendo i malandrini, dice un di loro :

> Ecco augel nuovo,
> a cui non tesi, e ne la rete il trovo.

E la risposta d'Orlando muove riso con sdegno :

> Sorrise amaramente, in piè salito,
> Orlando, e fe' risposta al mascalzone :
> « Io ti venderò l'arme ad un partito
> che non ha mercatante in sua ragione ».

Ma le grazie particolarmente convengono alla poesia lirica, e all'eroica quasi prestate da lei, e gli imenei, gli amori e le liete selve e i giardini e l'altre cose somiglianti, delle quali è piena la poesia del Petrarca, e particolarmente quelle due canzoni :

> Se 'l pensier che mi strugge,

e quell'altra :

Chiare, fresche e dolci acque ;

e quella ancora :

In quella parte dove Amor mi sprona,

la quale è piena di vaghissime similitudini, ma quella è meravigliosa oltre tutte l'altre :

Non vidi mai dopo notturna pioggia
gir per l'aere sereno stelle erranti,
e fiammeggiar fra la rugiada e 'l gielo,
ch'i' non avesse i begli occhi davanti,
ove la stanca mia vita s'appoggia,
quali io gli vidi a l'ombra d'un bel velo ;
e sì come di lor bellezze il cielo
splendea quel dì, così bagnati ancora
li veggio sfavillar, ond'io sempre ardo.
Se 'l sol levarsi sguardo,
sento 'l lume apparir che m'innamora ;
se tramontarsi al tardo,
parmel veder quando si volge altrove,
lassando tenebroso onde si move.

Ne' *Trionfi* ancora la casa d'Amore è descritta con la medesima vaghezza e con la medesima felicità, come si può conoscer in que' versi :

E rimbombava tutta quella valle
d'acque e d'augelli, ed eran le sue rive
bianche, verdi, vermiglie, perse e gialle ;
rivi correnti di fontane vive
al caldo tempo su per l'erba fresca,
e l'ombra folta, e l'aure dolci estive ;

e in molti altri del medesimo *Trionfo*. Né si dipartì da questa imitazione il Poliziano, il quale nella descrizione della casa d'Amore versò quasi tutti i fiori e tutte le grazie della poesia. Grandissima lode ancora meritò in questa maniera di poetare il signor Ber-

nardo Tasso, mio padre, nelle canzoni, nelle sestine, nelle ode, negli inni e ne l'epitalamio fatto nelle nozze del duca Federico (il quale fu per aventura il primo che si leggesse in questa lingua), e nel suo maggior poema e in tutte l'altre sue poesie ; ma si posson legger con meraviglia la canzone della Notte, e quella nella quale loda il giorno in cui nacque Antiniana, e l'inno a Pane, e alcun'altre ch'io tralascio per brevità.

Ma in questa forma di poetare al lirico e all'eroico non dee peraventura esser conceduta la medesima licenza, perciò che in ciascuna forma, oltre il numero, sono considerate l'elocuzioni e i concetti ; e non è dubbio che maggior non sia la virtù de' concetti della bellezza delle parole ; ma quando uno discordasse da gli altri, si conoscerebbe in loro quella disconvenevolezza la qual si vedrebbe in uom di contado vestito di robba. Per ischivarla adunque, è convenevole di vestire i concetti grandi con elocuzione magnifica, sì come fece il Petrarca ; ma Dante ne' sonetti e nelle canzoni non ebbe sempre la medesima avertenza. Ma potrebbe forse alcuno dubitare di quel che s'è detto, perché se ciò fosse vero, usando il lirico i medesimi concetti ch'usa l'eroico, lo stile dovrebbe esser l'istesso. A questo io rispondo che 'l lirico e l'eroico alcuna volta trattano peraventura delle medesime cose, cioè degli dii e degli eroi e delle vittorie, ma non usano sempre i medesimi concetti. Laonde dalla varietà de' concetti nasce in loro la diversità dello stile, più che da quella delle cose, quantunque questa ancora non sia picciola cagione di tal diversità ; perciò che la materia del poeta lirico non è determinata, quantunque Orazio ne la *Poetica* gli assegnasse qualche soggetto, ma si spazia per tutte le cose e per tutte le materie proposte, come l'oratore ; e benché alcuna volta mostri timore di cantar le cose grandi, come dimostrò Orazio, tuttavolta il suo proprio soggetto sono le lodi degli iddii e degli eroi, e quelle di Bacco particolarmente ; però la poesia ditirambica fu nobilissima parte di questa poesia che melica è detta da Marco Tullio ; comunque sia, usa alcuni concetti suoi propri, che non sono così convenienti al tragico e all'epico. Non direi dunque che la poesia lirica prendesse la forma dalla dolcezza del numero, e dalla sceltezza delle parole, e dalla pittura de'

traslati, e da gli altri colori, e da gli altri lumi dell'elocuzione, come alcuno ha giudicato, ma più tosto dalla piacevolezza, dalla grazia e dalla beltà de' concetti, da' quali trapassa alcuna volta nell'elocuzione un non so che di lascivo e di ridente.

Ma consideriamo come il lirico e l'eroico poeta nelle medesime cose usino diversi concetti. Ci dimostra Virgilio la bellezza d'una donna nella persona di Didone :

> regina ad templum, forma pulcherrima Dido,
> incessit magna iuvenum stipante caterva.
> Qualis in Eurotae ripis aut per iuga Cynthi etc.

Simplicissimo concetto è quello : *forma pulcherrima Dido* ; hanno alquanto di maggior ornamento gli altri, ma non tanto che siano soverchi. Ma se questa medesima bellezza devesse descrivere il Petrarca, non si contenterebbe di questa gravità di concetti, ma direbbe che la terra si gloria d'esser tocca da' suoi piedi, che l'erbe e i fiori desiderano d'esser calcate da lei e che hanno riposti i suoi vestigi, che 'l cielo percosso da' suoi dolci rai s'infiamma d'onestà e che si rallegra d'esser fatto sereno da sì begli occhi, che 'l sole si specchia nel suo volto non trovando altrove paragone ; e inviterebbe Amore che si fermasse a contemplar la sua gloria. Ma paragoniamo altri luoghi dell'uno e dell'altro, acciò che questa verità si conosca di leggieri. Descrivendo Virgilio l'abito di Venere cacciatrice, disse :

> dederatque comam diffundere ventis ;

ma il Petrarca v'aggiunse :

> Erano i capei d'oro a l'aura sparsi
> ch'in mille dolci nodi gli avolgea ;

e l'uno e l'altro conobbe il convenevole nella sua poesia, perché Virgilio superò tutti i poeti eroici di gravità, il Petrarca tutti gli antichi lirici di vaghezza, e niuno più se gli avicinò del Tasso. Si loda ne l'eroico quello :

> ambrosiaeque comae divinum vertice odorem
> spiravere.

Ma forse soverchie sariano state quell'altre vaghezze :

> e tutto il ciel, cantando il suo bel nome,
> sparser di rose i pargoletti Amori.

Descrive Vergilio l'innamorata Didone che sempre avea fisso il pensiero nell'imaginato Enea, e dice :

> illum absens absentem auditque videtque.

Intorno all'istessa materia trova concetti meno acuti e men gravi, ma più vaghi il Petrarca :

> Io l'ho più volte (or chi fia che me 'l creda ?)
> ne l'acqua chiara e sopra l'erba verde
> veduto viva, e nel troncon d'un faggio,
> e 'n bianca nube sì fatta che Leda
> avria ben detto che sua figlia perde,
> come stella che 'l sol copre co 'l raggio.

E di simili concetti nell'istessa materia è quasi piena tutta quella canzone :

> ⟨In quella parte dove Amor mi sprona⟩.

Or consideriamo come Vergilio descriva il pianto di Didone :

> Sic effata, sinum lacrymis implevit obortis ;

bastava tanto per una vedova. Molto maggior ornamento ne' concetti e nelle parole cerca nel duodecimo, ponendoci innanzi gli occhi il pianto di Lavinia :

> Accepit vocem lacrymis Lavinia matris
> flagrantes perfusa genas, cui plurimus ignem
> subiecit rubor et calefacta per ora cucurrit.
> Indum sanguineo veluti violaverit ostro
> si quis ebur vel mixta rubent ubi lilia multa
> alba rosa ; tales virgo dabat ore colores.

Fioriti <concetti> son questi, e quasi convenevoli al lirico; ma più meravigliosi sono quelli altri, né si converrebbono a poeta che non fosse innamorato:

> Amor, senno, valor, pietade e doglia
> facean piangendo un più dolce concento
> d'ogn'altro che nel mondo udir si soglia;
> ed era il cielo a l'armonia sì intento
> che non si vedea in ramo mover foglia,
> tanta dolcezza avea pien l'aere e 'l vento.

Semplicissimi concetti son quelli di Vergilio nel descrivere l'aurora:

> humentemque Aurora polo dimoverat umbram;

> Oceanum interea surgens Aurora reliquit.

Con più ornamento fu descritto il nascer dell'aurora dal Petrarca:

> Il cantar novo e 'l pianger degli augelli
> in su 'l dì fanno risentir le valli,
> e 'l mormorar de' liquidi cristalli
> giù per lucidi rivi freschi e snelli.

Nel paragone dunque dell'eccellentissimo epico e dell'eccellentissimo lirico chiaramente si manifesta che la diversità dello stile nasce dalla diversità de' concetti. Laonde, quando Virgilio vuol descriver le cose con grandissimo ornamento, non è agguagliato da lirico alcuno, come appare più manifestamente nella descrizione della medesima notte:

> Nox erat, et placidum carpebant fessa soporem
> corpora per terras, silvaeque et saeva quierant
> aequora, quum medio volvuntur sydera lapsu,
> quum tacet omnis ager, pecudes pictaeque volucres,
> quaeque lacus late liquidos quaeque aspera dumis
> rura tenent, somno positae sub nocte silenti,
> lenibant curas et corda oblita laborum.

Più brevemente la descrisse il Petrarca, nondimeno usò alcuni degli istessi concetti in que' versi:

> Or che 'l cielo e la terra e 'l vento tace,
> e le fere e gli augelli il sonno affrena,
> notte il carro stellato in giro mena,
> e nel suo letto il mar senz'onda giace.

E quinci si può raccoglier che, se l'epico e 'l lirico trattasse le medesime cose co' medesimi concetti, adoprerebbe per poco il medesimo stile. Possiamo dunque concluder che le parole seguono i concetti, e 'l verso parimente. Ma di questa materia trattaremo nel fine del libro che segue, più lungamente.

LIBRO SESTO

Il trattar delle forme in tutti modi, illustrissimo Signore, apporta seco grande oscurità e gran malagevolezza: perciò che s'altri considera le forme separate, ch'idee sono state dette da' filosofi, può di leggieri esser persuaso ch'elle o non siano, o nulla giovino a' nostri umani artefici e all'operazioni de' mortali; e, se non persuaso, almen dalla contraria ragione è costretto di lasciar così alta contemplazione; ma contemplando le forme nella materia, trova ancora grandissima difficultà, percioché la materia è cagione d'incertitudine e d'oscurità, laonde alle tenebre e a gli abissi da gli antichi filosofi fu assomigliata; ma separandole con l'imaginazione, divien quasi bugiardo e, se pur non dice menzogna, non contempla a fine d'alcun bene. Nelle parole similmente molti dubbi apporta la contemplazione delle forme, e 'l conoscerle e 'l distinguerle è così malagevole che niuna più difficile impresa si prepone all'eloquente. Tutta volta è quasi necessario, perché la natura, o l'arte sua imitatrice, ha segnate le cose tutte de' propi caratteri, o delle proprie note che vogliam dirle, delle quali altre sono maggiori, altre minori. Talché di acutissimo intelletto fa mestiere in descerner le più minute; e noi l'abbiam tralasciata o come fatica poco utile, o come troppo noiosa. Ma delle maggiori abbiamo discorso ne' precedenti, e ne tratteremo ne' seguenti; e quantunque il contemplar l'idea del bene fosse studio più conveniente a questa età e a questa fortuna, e io potessi farlo con maggior grazia di V. S. illustrissima, nondimeno credo che non le debba esser grave di legger quel che raggionevolmente si può con-

chiudere dell'idea del bello, nella quale la poesia è più intenta che in tutte l'altre. Laonde alcuni hanno creduto che questa sola fosse il segno e quasi la meta de tutti i poeti, fra' quali è il Fracastoro. Ma considerando le sue proprietà, questo inganno di leggieri ci sarà manifesto.

Molti hanno creduto che 'l diletto che nasce dalle cose piene di grazia e 'l riso sia l'istesso ; però in tutte hanno cercato di muoverlo, e tutte le scritture hanno pieno di questo loro artificio : le novelle, le lettere, l'orazioni, le satire e gli altri capitoli burleschi, le comedie e 'l poema eroico ancora hanno voluto quasi sparger di questo sale, e per poco la tragedia medesima, la qual volentieri riceve le grazie, ma è nemica del riso, come dice Demetrio Falereo. E dell'istessa natura è, per mio aviso, il poema eroico, il quale mosse per aventura un riso terribile col Ciclope ; ma nell'istesso modo poteva moverlo la tragedia d'Euripide chiamata co 'l suo nome, se pur è tragedia, e non satira, come alcuni hanno creduto ; ma essendo poema tragico, è de' meno perfetti, perché ne' perfettissimi il riso non avrebbe per aventura alcun luogo, come non l'ha nel poema eroico, se non in quel modo che s'è detto, pieno di acerbità e di spavento e lontano dalla disonestà ; anzi questo non è propriamente riso, perché il riso nasce dalle cose brutte, senza dolore. Le parole dunque che metteno inanzi agli occhi la bruttezza, possono muover a riso ; le quali, essendo quasi imagini delle cose brutte, sono brutte parole. Ma le belle parole sono cagione di quel grazioso diletto ch'al poeta eroico e al lirico oltre tutti gli altri è conveniente ; e conviene ancora alla tragedia, ma non tanto. Da cagioni opposte dunque nascono il riso e 'l grazioso : cioè l'uno dalle belle, e l'altro dalle brutte ; e sono differenti come Tersite e Amore. Ma l'uno e l'altro nondimeno nasce con la meraviglia, perch'ella suole accompagnare l'une e l'altre. Laonde ci maravigliamo de' nani e delle brutte vecchie c'hanno volto di bertuccia, come avea Gabrina, e ci meravigliamo ancora della bellezza giovenile : però Laura ancora fu chiamata mostro dal suo gentil poeta :

o de le donne altero e raro mostro.

Ma benché la meraviglia nasca dall'una e dall'altra poesia, cioè da quella ch'imita le cose brutte e da quella che rasomiglia le belle, nondimeno non è così propria dell'una come dell'altra: perché tosto suol mancare la meraviglia delle cose brutte, le quali con la novità perdono ancora l'estimazione, ma la meraviglia delle cose belle è più durevole e di maggiore estima. E bellissimo oltre tutti gli altri poemi è l'eroico, laonde questo diletto è suo proprio. E ancora il poema eroico è magnificentissimo, e per questa altra ragione ancora le si conviene. Né per altre, s'io dritto estimo, l'opere di altissima e di regale magnificenza furono chiamate miracoli del mondo. E quantunque io non biasimi il Pontano, il qual volle che l'officio di ciascuno poeta fosse muover meraviglia, nondimeno a tutti gli altri stimo assai meno convenirsi ch'al poeta eroico; e se di questo solo avesse inteso il Fracastoro, non avrebbe peraventura errato soverchiamente, assignandoli per fine l'idea del bello. Ma se molte sono l'idee, e quella della magnificenza e della gravità sono differenti da quella della bellezza, a molte idee rivolge gli occhi il poeta eroico, e in questa non meno che nel-l'altre. E già s'è detto che le parole belle e le vaghe e le graziose sono appropriatissime a questa forma; delle quali il Petrarca e 'l Tasso e gli altri composero le loro composizioni, intessendo gli amori e i lusignuoli e i gigli e i ligustri e le rose nella meravigliosa testura delle rime toscane; perché in niuno altro si leggono questi nomi, o gli altri sì fatti, così spesso. Ma i concetti e le cose ancora deono essere convenienti, perché 'l poeta in darno proverebbe con la forza delle parole far ch'una Furia infernale rassomigliasse una Venere, ma dee quasi dipingere co 'l suo stile la sua donna ora in forma di ninfa, or d'altra diva

che dal più chiaro fondo di Sorga esca,

o far verdeggiare il lauro e 'l ginebro, e descriverci e quasi ponere innanzi gli occhi le selve, i colli vestiti d'alberi, e le campagne e i prati ornati di fiori, e i fonti, e i fiumi

ch'avean pesci d'argento, arene d'oro;

e le carole delle ninfe in guisa che noi veggiamo come

> su le minute arene e 'n su le sponde
> danzava Dori, ed Aretusa a paro,
> . . . .
> sovra i delfini de vermiglie rose
> coronati ;

e l'altre cose che seguono o che precedeno. In due modi adunque il grazioso è differente dal ridicolo : nella materia e nell'elocuzione. La materia che muove riso è quella ch'abbiamo quasi dimostrata, e oltre a ciò le favole, come quelle d'Esopo, e l'altre note nelle satire, e l'imagini come quella del tedesco dimostrata da Cicerone. Ma delle cose che ci paion graziose abbiam già detto a bastanza.

Dell'elocuzione possiamo anco ragionare. Il parlare è spesse volte grazioso per la brevità, ma, dilatandosi, perde la grazia ; e di ciò abbiamo uno essempio lodatissimo appresso Senofonte, oltre molti altri che si potrebbon raccogliere del medesimo autore e da gli altri. L'essempio è quel del fiume Teleboa, addotto dal Falareo, ad imitazione del quale io dissi parlando del Metauro :

> O del grande Apennino
> figlio picciolo sì, ma glorioso ;

là dove s'io avessi spiegato questo concetto con più lungo giro di parole, di leggieri avrebbe perduta ogni grazia. Assai graziosi sogliono esser per la medesima cagione i piccioli poemi, e ne' piccioli poemi i piccioli versi, come quelli di Guido Cavalcante :

> Perch'io non spero di tornar già mai,
> ballatetta, in Toscana,
> va' tu, leggiera e piana,
> dritto a la donna mia,
> che per sua cortesia
> ti farà molto onore.

Ma le figure della forma graziosa possono più agevolmente esser ricevute dal poema eroico, e mescolate con quelle della magnificenza e con l'altre. Una fra l'altre è la repetizione, o la replica che

vogliam dirla, la quale, come che sia attissima ad irritar gli animi, può esser nondimeno usata per acquistar grazia, come in quella canzone del Tasso :

> E cantando diceano : « Udite, udite
> l'aventuroso fato di costei,
> mortali fortunati, età beata ».

Nasce ancora dalla traslazione o dalla metafora, la quale s'accommoda ancora in questa forma, come in que' versi del Petrarca :

> tu 'l vedi, Amor, che tale arte m'insegni.
> Non so s'io me ne sdegni,
> ch'in questa età mi fai divenir ladro
> del bel lume leggiadro ;

e in quelli altri :

> Una chiusa bellezza è più soave.
> Benedetta la chiave che s'avolse
> al cor, e sciolse l'alma.

E dalle parole basse e volgari suol nascere alcuna volta il grazioso, e da' proverbi più che dall'altre, come nella istessa canzone del Petrarca :

> Un'umil donna grama un dolce amico.
> Mal si conosce il fico.

E dalla comparazione ancora nasce la grazia, come nella canzone ch'abbiamo addotta :

> e come augello in ramo,
> ove men teme, ivi più tosto è colto,
> così dal suo bel volto
> l'involo or uno ed ora un altro sguardo ;
> e di ciò insieme mi nutrico ed ardo.

E quella è comparazione graziosissima :

> ché 'l poverel digiuno
> vene ad atto talor che 'n miglior stato

avria in altrui biasmato.
Se le man di pietà invidia m'ha chiuse,
fame amorosa, e 'l non poter, mi scuse.

E 'l dire alcuna cosa soverchia, quasi per abbondanza, suol esser fatto con leggiadro artificio, o per usanza più tosto, come quello :

talché mi fece, or quando egli arde il cielo ;

e quell'altro :

Se Virgilio ed Omero avessin visto
quel sol il qual vegg'io con gli occhi miei.

Gli scherzi ancora, ch'« allusion » furono dette da' Latini, convengono a questa forma più ch'a tutte l'altre, come è quel del Petrarca :

L'aura che 'l verde lauro e l'aureo crine ;

o quell'altro, nel quale graziosamente par che scherzi della sua vecchiezza :

o non cura, o s'infinge, o non s'accorge
del fiorir queste inanzi tempo tempie ;

e quel de' *Trionfi* :

Questo è colui che 'l mondo chiama Amore ;
amaro, come vedi, e vedrai meglio.

Ma perché in questa forma bella e ornata si ricerca principalmente il diletto, e 'l diletto nasce dalle metafore, dall'efficacia e dall'opposizione, tutte tre son proprie di questa figura ; e particolarmente mi paion belli i contraposti, come son quelli del Bembo :

Non son, se ben me stesso e te risguardo,
più da gir teco : io grave e tu leggiero ;
tu fanciullo e veloce, i' vecchio e tardo.
Arsi al tuo foco e dissi : « Altro non chero »,
mentre fui verde e forte ; or non pur ardo,
secco già e fral, ma incenerisco e pero.

E 'l render a ciascuna cosa il suo proprio, suol esser cagione di grandissimo ornamento, come in quel sonetto:

> Amor m'ha posto come segno a strale,
> come al sol neve, e come cera al foco,
> e come nebbia al vento; e son già roco,
> donna, mercé chiamando, e voi non cale.

Ma questa figura, propria dell'ornato dicitore, è talora sprezzata dal magnifico; però a torto fu ripreso il Caro dal Castelvetro, quando egli disse:

> e tu mi desta, e tu m'aviva
> lo stil, la lingua e i sensi,
> perch'altamente io ne ragioni e scriva.

Bellissimi ancora sono e ornatissimi gli aggiunti i quali implicano contrarietà e contradizione, come quelli:

> e dannoso guadagno ed util danno,
> e gradi ove più scende chi più sale;
> stanco riposo e riposato affanno,
> chiaro disnore e gloria oscura e nigra,
> perfida lealtate e fido inganno.

Ad imitazione de' quali disse monsignore della Casa:

> avversità seconda
> mi diede Amore, e foco
> m'accese al cor di refrigerio pieno;

e altrove:

> Pietosa tigre il ciel ad amar diemmi,
> donne, e serena e piana
> procella il corso mio dubbioso face.

Ma questa figura è propria de' Toscani, quantunque da' Greci e da' Latini ne siano usate altre assai simili, e alcuna volta con la negazione espressa, come son quelle ἄδωρα δῶρα, ἀγάμους γάμους, e *insepulta sepultura* che fu detto da Marco Tullio, e da Catullo

funera nefunera, e da Ovidio *iusta iniusta* ; ed Ennio molto prima avea detto *artem inertem*.

E la distribuzione o 'l componimento stimo ancora proprio di questa forma bella e ornata, come per essempio :

> Amor, Fortuna e la mia mente schiva
> di quel che vede, e nel passato volta,
> m'affligon sì ch'io porto alcuna volta
> invidia a quei che son su l'altra riva.
> Amor mi strugge il cor, Fortuna il priva
> d'ogni conforto, onde la mente stolta
> s'adira e piange.

Massimamente se gli è alcuna opposizione, come quella :

> Io da man manca, ei tenne il camin dritto ;
> io tratto a forza, ed ei d'Amore scorto ;
> egli in Gierusalemme, ed io in Egitto.

E i membri e le parole c'hanno il medesimo fine sono dolcissime in questa forma :

> Non è sì duro cor che lagrimando,
> pregando, amando, talor non si smova,
> né sì freddo voler che non si scalde.

Anzi la rima stessa ha peraventura avuta origine da quella figura che ' Latini chiamano *similiter desinens* o *pariter cadens* ; e nella rima le parole piene di vocali sono più dolci e più atte in questa forma vaga e fiorita di poesia, come quelle :

> Da' bei rami scendea
> (dolce ne la memoria)
> una pioggia di fior sovra il suo grembo ;
> ed ella si sedea
> umile in tanta gloria,
> coperta già dall'amoroso nembo ;

perché l'ultima rima, piena di consonanti, ci è giunta per temperamento, avenga che la forma bella sia insieme la temperata, la quale schiva i freni dell'orazione che son fatti dal concorso d'aspris-

sime lettere, come è il polisigma, in cui si fanno sentire molte *s*; schiva ancora il metacismo e l'altre figure sì fatte, come dice Marzian Capella nelle *Nozze di Mercurio*. Nondimeno, per giudicio del Falereo, è amica del labdacismo, perché grandissima grazia e bellezza ancora suol nascer da quelle lettere che son dette liquide e, più che da l'altre, da *l*; anzi, quando molte parole cominciano da questa lettera, se ne fa un dolcissimo composito, che da' Greci fu chiamato melisma, o una figura che vogliam dirla, come in quelle parole di Virgilio:

quaeque lacus late liquidos;

e in quelle dolcissime del Petrarca:

e le fere, e gli augei lagnarsi, e l'acque.

E in questa forma, più che in tutte l'altre, è convenevole la dolcezza e la soavità delle rime, e la composizione delle parole e de' versi tenera, molle e delicata. Laonde tanto son più lodati i versi, quanto sono meno interrotti e perturbati nell'ordine delle sentenze e delle parole, sì veramente ch'elle sian scelte e sonore e depinte e traslate, e dall'altre figure quasi gemme intessute in un lavoro d'oro e di seta di vari colori; sia per essempio quel sonetto del Petrarca:

Erano i capei d'oro a l'aura sparsi
che 'n mille dolci nodi gli avolgea,
e 'l vago lume oltra misura ardea
di que' begli occhi, ch'or ne son sì scarsi;
e 'l viso di pietosi color farsi,
non so se vero o falso, mi parea:
i' che l'esca amorosa al petto avea,
qual meraviglia se di subit'arsi?

e quel che segue. E quell'altro di monsignor della Casa, nel quale una volta sola l'un verso rientra nell'altro:

Dolci son le quadrella ond'Amor punge,
dolce braccio l'aventa, e dolce e pieno

di piacer, di salute è 'l suo veneno,
e dolce il giogo ond'ei lega e congiunge.
Quanto io, donna, da lui vissi non lunge,
quanto portai suo dolce foco in seno,
tanto fu 'l viver mio lieto e sereno;
e fia, fin che la vita al suo fin giunge.
Come doglia fin qui fu meco e pianto,
se non quando diletto Amor mi porse,
e sol fu dolce amando il viver mio;
così fia sempre; e lode aronne e vanto,
ché scriverassi al mio sepolcro forse:
Questi servo d'Amor visse e morìo.

Ma l'usar molte parole le quali abbiano principio da l'*m* conviene al pianto, e peraventura in questa medesima forma è conveniente, come:

di me medesmo meco mi vergogno.

Ma *s*, *r* sono asprissime oltre l'altre, però nella magnifica avranno luogo più agevolmente, e nella grave ancora, nella quale tre cose parimente si considerano: le sentenze, le parole e la composizione. Ma alcune cose sono gravi per se stesse, ch'essendo narrate, fanno più grave il parlare; ma non basta che le cose sian gravi, s'elle non son dette con gravità, come quelle:

Per le camere tue fanciulle e vecchi
vanno trescando, e Belzebù in mezzo
co 'l mantice e co 'l foco e con gli specchi.
Già non fosti nudrita in piume al rezzo,
ma nuda e scalza al verno infra gli stecchi;
or vivi sì ch'a Dio ne venga il lezzo.

La brevità in questa forma si richiede più ch'in tutte l'altre, perciò che il molto nel poco si mostra molto più grave; però gli Spartani, ch'erano di natura gravissima, parlavano brevemente. Il comandar ancora si fa con brevi parole; e 'l riprender le cose

presenti porta seco non mediocre gravità, come si conosce in que' versi :

> né trovo chi di mal far si vergogni.
> Che s'aspetti non so, né che s'agogni,
> Italia, che suoi guai non par che senta :
> vecchia, oziosa e lenta,
> dormirà sempre, e non fia chi la svegli ?

Nondimeno è pericoloso ; e 'l lusingar è pieno d'indignità ; e tra questo e quello è quasi mezzo il reprender il vizio degli amici negli altri, facendo insieme due effetti, cioè di conservar il decoro e di por le cose in securo. Ma con molta gravità si lodano le cose passate, quando vi sia mescolata insieme alcuna riprensione delle presenti, come in que' versi :

> L'antiche mura, ch'ancor teme ed ama
> e trema il mondo, quando si rimembra
> del tempo andato e 'n dietro si rivolve,
> . . . .
> di ta' che non saranno senza fama,
> se l'universo pria non si dissolve,
> e tutto quel ch'una ruina involve,
> per te spera saldar ogni suo vizio.

I simboli ancor sono gravi, e l'allegoria, come quelli :

> ed or siam giunte a tale
> che costei batte l'ale
> per tornare a l'antico suo ricetto ;
> io per me sono un'ombra.

Ma niuna cosa par più grave che 'l por nel fine quello ch'oltre tutte l'altre cose è gravissimo, come è quello :

> Ira è breve furore, e chi no 'l frena,
> è furor lungo, che 'l suo possessore
> spesso a vergogna, e talor mena a morte ;

là dove, rivolgendosi l'ordine delle parole, molto perderebbe la sentenza della sua gravità. In questo modo è quello del Bembo:

> questo è le mani aver tinte di sangue;

assai parrebbe men grave, tramutandosi:

> questo è le mani aver di sangue tinte.

E quello altro di monsignor della Casa

> crudele, or non è questo a Dio far guerra?

in qualunque modo si trasmutasse, ponendo nel fine quel ch'è nel mezzo, diverrebbe più languido per la mutazione.

L'oscurità suole ancor in molti luoghi esser cagione della gravità, perciò che tutto quello ch'è piano e aperto suole esser sprezzato.

Alcuna volta ancora lo spiacevol suono fa gravità, come quello:

> Però, al mio parer, non gli fu onore
> ferir me di saetta in quello stato,
> e a voi armata non mostrar pur l'arco.

E quell'altro:

> e per viver ancor venti anni o trenta,
> parrà a te troppo, e non fia però molto.

La dolcezza del suono all'incontra, o più tosto la tenerezza, per così dire, e l'egualità suole esser nemica della gravità; nemici ancora della gravità son i contraposti e le sentenze contrarie fatte con affettata diligenza e con arte viziosa; e, s'io non m'inganno, di questo vizio possono esser biasimati molti moderni dicitori. Tutta volta i contraposti soglion gonfiare il verso, laonde, mescolati con la figura della gravità, fanno il parlar più riguardevole e più magnifico e più bello; e noi cerchiamo la bellezza e la magnificenza oltre tutte l'altre cose. Laonde lodiamo quelle orazioni e que' poemi i quali sono essattissimi e insieme magnificentissimi, e somigliano le statue di Fidia, ch'erano fatte con politissima arte, e aveano insieme dell'esquisito e del grande; e possiamo

in ciò securamente approvar il giudizio di Demetrio e d'Aristotele più tosto che l'essempio o l'autorità de' poeti antichi.

Ma tra le figure delle sentenze che fanno la gravità, principalissima è la prosopopeia, la qual si fa introducendo a parlare la patria, come abbiamo detto, o Italia o Roma, ch'abbia presa la forma feminile, come fece il Petrarca nella canzone a Cola di Rienzo, della quale abbiam già fatta menzione :

> Di costor piange quella gentil donna
> che t'ha chiamato accioché da lei sterpi
> le male piante, che fiorir non sanno.

Si posson introdurre ancora i padri e gli avi e quelli che son morti, come nell'istessa canzone :

> E se cosa di qua nel ciel si cura,
> l'anime che là su son cittadine
> ed hanno i corpi abbandonati in terra,
> del lungo odio civil ti pregan fine ;

perché quelle parole saran più gravi e più illustri <che> fien dette non in propria persona, ma in persona de' trapassati, come c'insegnò a fare Platone nel suo *Epitafio*.

E la reticenza e l'omissione, che noi possiam dir tralasciamento, sono usate acconciamente in questa forma del parlare, come quella :

> Cesare taccio, che per ogni piaggia
> fece l'erbe sanguigne
> di lor vene, ove il nostro ferro mise ;

e quell'altre :

> Passo qui cose gloriose e magne
> ch'io vidi e dir non oso ; a la mia donna
> vengo etc. ;

quantunque possono esser fatte per altra cagione che per quella che c'insegna il Falereo.

Io numerarei ancora tra le figure le quali convengono a questa forma l'ironia, della quale son pieni i ragionamenti di Socrate; e n'abbiamo ancora l'essempio in Dante:

> tu grande, tu con pace, tu con senno!

E quella la qual, benché non sia ironia, ha similitudine con l'ironia, e lascia dubbio s'ella sia fatta con disprezzo o meraviglia. E la dimostrazione, come quella:

> Questo fu il fel, questo gli sdegni e l'ire,
> più dolce assai che di nulla altra il tutto.

Le parole in questa forma deono esser le istesse che nella magnificenza sono scelte. Ma tra le figure del parlare, il raddoppiar le parole si fa acconciamente e con molta gravità, come fece Dante:

> Ahi, Fiorenza, Fiorenza, ché non stanzi.

Gravissima ancora è quella figura detta da' Greci ἐπαναφορά, perché non solo comincia nella medesima parola, ma finisce nell'istessa, e i membri sono senza congiunzione; e bisogna sapere che la dissoluzione, o 'l discioglimento che vogliamo chiamarlo, è buon maestro della gravità; laonde non conviene meno a questa forma ch'alla magnifica, fra le quali sono comuni molte figure.

Grave ancora è l'interrogazione, perché più dimanda che non dice, e richiama in dubbio l'uditore, quasi egli non sappia rispondere e sia confuso, come in quelle che già sono state addotte:

> vecchia, oziosa e lenta,
> dormirà sempre, e non fia chi la svegli?

E in quell'altra:

> Voi, cui Fortuna ha posto in mano il freno
> delle belle contrade,
> di che nulla pietà par che vi stringa,
> che fan qui tante pellegrine spade?

E 'l moderarsi e 'l correggersi, come:

> Vergine saggia, e del bel numero una
> de le beate vergini prudenti,
> anzi la prima.

E l'affermar certamente, in quel modo:

> Fammi (ché puoi) de la sua grazia degno.

E 'l fermarsi molto in una cosa, e farci quasi fondamento, giova molto alla gravità, come in que' versi del Petrarca:

> E per dir a l'estremo il gran servigio,
> da mille atti inonesti l'ho ritratto.
> . . . .
> Ancora (e questo è quel che tutto avanza)
> da volar sopra il ciel gli avea dat'ali,
> per le cose mortali.

Ma le comparazioni non son convenienti a questa forma, perché sono troppo lunghe.

Ritiene ancora qualche parte di gravità colui il quale dice le cose odiose come piacevoli; s'ascondano alcune volte con parole pietose, come, volendo persuadere un prencipe vittorioso alla crudeltà, il consigliero li disse che doveva *usar la vittoria*, e un altro, che doveva *assicurarsi del nemico*. Molte altre cose son dette della gravità, le quali noi tralasciaremo perché sono più appartenenti all'oratore che al poeta.

Ora consideriamo l'umil forma di parlare, se non la vogliamo chiamar più tosto tenue o sottile, della quale diremo poche cose, perché le molte non son necessarie al nostro proponimento. Le cose picciole sono accommodate a questa maniera, e le parole deono esser proprie e usate, perché tutto quello che s'allontana dalla consuetudine è magnifico. Non si convengono dunque i nomi trasportati, o finti, o i peregrini, o gli altri detti di sopra; e l'elocuzione dovrebbe esser piana e chiara. Ma quella ch'è senza congiunzioni è oscura, come erano gli scritti d'Eraclito; però non le si conviene. Non è disdicevole nondimeno nella comedia,

perché la dissoluzione è propria dell'azione dell'istrione; laonde riesce molto meglio disciolta che legata. Ma nelle scritture dee aver le congiunzioni, quasi nodi e legami che la ritengano, accioché non si dissolva a guisa di scopa dislegata o d'altro fascio. Deve ancora la piana scrittura fuggir tutte l'ambiguità, e usar quella figura che da' Greci si dice epanalepsi, nella quale si replica la medesima copula o la medesima parola dove temiamo che l'uditore per lunghezza non se ne sia dimenticato, come in quello essempio:

> Ma pur quanto l'istoria trovo scritta
> in mezzo il cor, che sì spesso rincorro,
> con la sua propria man, de' miei martiri,
> dirò, perché i sospiri
> parlando han tregua, ed al dolor soccorro.
> Dico che, perch'io miri
> mille cose diverse attento e fiso,
> sol una donna veggio, e 'l suo bel viso.

Si deono fuggire ancora quelle maniere di parlare che si fanno con li obliqui, perché sono oscure, e si dee usare l'ordine naturale di parlar, e nelle narrazioni si dee cominciare dal caso retto, o dal quarto caso almeno, perché gli altri sogliono apportar oscurità. Non convengono ancora a questa forma né ' membri lunghi né i versi <spezzati>, e si deono fuggire i concorsi delle vocali lunghe e de' dittongi, e le figure troppo riguardevoli e l'illustri, e tutto quello che s'allontana dall'uso commune. Ma la repetizione si può usare in questa forma; e oltre tutte cose è in lei richiesta quella probabilità e quella che da' Latini è detta «evidenzia», da' Greci «energia»; da noi si direbbe «chiarezza» o «espressione» non men propriamente; ma è quella virtù che ci fa quasi veder le cose che si narrano, la quale nasce da una diligentissima narrazione, in cui niuna cosa sia tralasciata, come si vede nelle narrazioni del conte Ugolino:

> La bocca sollevò dal fero pasto
> quel peccator, forbendola a' capelli
> del capo ch'egli avea di retro guasto;

e nell'altre cose ch'ivi sono narrate. E quella comparazione ancora è piena di grande evidenza :

> Come le pecorelle escon dal chiuso
> ad una, a due, a tre, e l'altre stanno
> timidette atterrando l'occhio e 'l muso ;
> e quel che fa la prima, e l'altre fanno,
> addossandosi a lei, s'ella s'arresta,
> semplici e quete, e lo perché non sanno.

Nasce ancora questa virtù quando, essendo alcuno introdotto a parlare, non solamente si descrivono le parole, ma si dipingono gli atti e i movimenti, come nel ragionamento di Farinata :

> mi guardò un poco, e poi, quasi sdegnoso ;

e in quel di Massinissa :

> Mirommi, e disse : « Volentier saprei
> chi tu se' innanzi » ;

e appresso :

> In tanto il nostro e suo amico si mise,
> sorridendo, con lei ne la gran calca,
> e fur da lui le mie luci divise.

E ne' medesimi *Trionfi*, parlando d'Antioco :

> Ed egli al suon del ragionar latino
> turbato in vista, si ritenne un poco ;
> e poi, del mio voler quasi indovino ;

e appresso :

> Poi che dagli occhi miei l'ombra si tolse,
> rimasi grave, e sospirando andai.

Suol nascer ancor questa evidenza quando si dicono cose conseguenti alle cose narrate ; così nel descrivere il viaggio della nave si dirà che l'onda rotta diviene spumante e le fa rumore intorno.

E descrivendo il suono della tromba, acconciamente Ennio finse il nome di *taratantara* in quel verso:

At tuba terribili sonitu taratantara dixit;

ad imitazion del quale disse poi il Tasso nel suo *Amadigi*:

La tromba ostil co 'l suo taratantara.

E l'asprezza del suono ne' nomi finti:

che Giove irato per vendetta croscia;

o quell'altro:

Io sentia già da la man destra il gorgo
far sotto noi un orribile stroscio.

E la dolcezza, come quel del Petrarca:

ed acque fresche e dolci
spargea, soavemente mormorando.

E tutti i nomi finti, come *rombo, rimbombo, susurro, mormorio, sibilo, fischio*, e gli altri sì fatti, perché in tutti è imitazione, e ogni imitazione ha seco l'evidenza.

Ma perché l'imitazione è propria del poeta, è necessario che in questa parte consideriamo l'eccellenza d'Omero e di Virgilio, a' quali i poeti toscani non si possono paragonare di leggieri. L'arte de' poeti, come disse Dion Crisostomo, è molto licenziosa, e quella d'Omero massimamente, il quale usò grandissima libertà, e non elesse una lingua, o con un carattere solamente, ma tutte volle adoperare, e tutte insieme le mescolò. Laonde niun tintore tinse mai sete di tanti colori di quante egli fece l'opere sue; né contento d'usar le parole del suo tempo e di tutta la Grecia, usò l'antiche a guisa di vecchia moneta cavata da' tesori di qualche ricchissimo signore; molte ancora ne ricevé de' barbari, e non s'astenne da alcuna, sol che gli paresse aver in sé qualche piacevolezza o qualche veemenza. Né trasporta solamente i nomi vicini da' vicini, ma i lontani da' lontani, purché adolcisca l'auditore

e, rempiendolo di stupore, l'incanti con la meraviglia ; né però gli lascia nel proprio paese o nella propria natura, ma questi allunga, altri accorcia, altri trasmuta e quasi volta sottosopra ; e in somma si dimostra non sol facitor de' versi, ma di parole, o ponendo semplicemente nomi alle cose, o sopra i propri imponendone altri di nuovo, quasi imprimendo sigillo sovra sigillo. Né si guardò da suono o da strepito alcuno di parole, ma, per dirlo brevemente, imitò le voci de' fiumi, delle selve, de' venti, del fuoco e del mare e, oltre a ciò, de' metalli e delle pietre e delle fiere, degli uccelli, delle piume, e in universale di tutti gli istrumenti e di tutti gli animali ; e primo ritrovò καναχάς e βόμβους e altre sì fatte cose, e nominò i fiumi μορμύροντα, e le saette κλάζοντας, e l'onde βοῶντα, e i venti χαλεπαίνοντας, e disse molte altre cose somiglianti ch'in vero paiono meraviglie e riempiono gli animi di tumulto e di perturbazione. Ma Virgilio, bench'usasse alcuni nomi antichi raccolti da Ennio e da gli altri poeti, e alcune terminazioni similmente e alcune poche cose de' barbari, l'usò nondimeno con arte e con giudizio grandissimo e maturo, e rade volte ; e mescolò le forme e i caratteri, ma gli dispose in guisa che ne 'l suo poema sono molti quasi gradi d'un teatro « onde si scende poetando e poggia », ma non si trova alcun precipizio o alcuno intoppo soverchiamente spiacevole, il quale offenda il lettore, e, quasi stanco, l'astringa a fermarsi mal suo grado. Nell'espressione delle cose nondimeno, e in quella che ' Greci chiamano « energia », fu meraviglioso ed eguale ad Omero, e co 'l suono e col numero l'imita in guisa che ce le pone innanzi a gli occhi, e ce le fa quasi vedere e udire. Veggiamo quasi cader il bue e precipitar la notte in quelle parole :

procumbit humi bos ;
ruit Oceano nox.

Vedi quasi la furia de' cavalli che s'urtano insieme, e odi lo strepito in quelle altre :

perfractaque quadrupedantum
pectora pectoribus rumpunt.

Né meno in quelle odi il rumor delle onde, e le vedi quasi rotte e biancheggianti :

spumas salis aere ruebant ;

convulsum remis, rostris stridentibus aequor.

E odi il suono parimente in quelli altri :

longe sale saxa sonant ;

atque refracta remurmurat unda.

E s'appresenta inanzi a gli occhi un ruvinoso monte d'acqua in quell'altro :

insequitur praeruptus aquae mons.

La tardanza e la gravità in quello :

Olli sedato respondet corde Latinus.

E la tardanza parimente in quell'altro :

proximus huic, longo sed proximus intervallo.

Ma la velocità in queste :

radit iter liquidum, celeres neque commovet alas ;

Eia age, rumpe moras ;

e in questo :

turbine corripuit scopuloque infixit acuto.

La tardanza con lo strepito dell'armi :

Quod votis optastis adest perstringere dextra etc. ;

in clipeum assurgat, quo turbine torqueat hastam.

Ma questo ti fa quasi sentir la debolezza :

telum imbelle sine ictu ;

e in quelle :

> languent effractae in corpore vires.

Ma chi è che, leggendo quest'altra, non gli paia di vedere e d'udire un furioso ?

> Arma amens fremit, arma toro tectisque requirit ;

e 'n quelle non senta la percossa della caduta e 'l rimbombo dell'arme ?

> collapsa ruunt immania membra ;
> dat tellus gemitum, et clypeus super intonat ingens.

Ma di queste cose hanno scritto più lungamente il Trapezunzio nella sua *Retorica* e 'l Vida nella sua *Poetica.* Dante è quasi terzo fra costoro, come dice egli stesso « fra cotanto senno » : è più simile ad Omero nell'ardire e nella licenza e nel mescolamento delle parole antiche e barbare ch'a Virgilio, e il somiglia ancora in quella che da' Latini è stata detta « evidenzia » ; ma egli dice d'esser imitatore e discepolo di Virgilio, e peraventura il somigliò nella brevità. Ma paragonando le virtù de' duo maestri insieme, si può dubitare qual sia maggiore : perché l'uno mette più le cose innanzi a gli occhi e le particolareggia, come disse il Castelvetro ; l'altro, cioè Virgilio, sta più su l'universale e, come pare al Castelvetro, per difetto d'arte, ma, come io stimo, per dir le cose più magnificamente o più gravemente : perché il discriverle minutissimamente non porta seco l'una né l'altra virtù. Ma la virtù d'Omero è virtù propria del poeta e d'ogni poeta, quella di Virgilio propria del poeta eroico, a cui si conviene servar il decoro e sostener la grandezza oltre tutte l'altre cose. L'uno e l'altro nondimeno mescolò tutti i caratteri, ma questo con maggior temperamento ; e perché sì come alla fortezza è vicina l'audacia, alla parsimonia l'avarizia, così ancora alle virtù d'elocuzioni è sempre vicino alcun vizio. Virgilio fu cauto sopra ciascuno in guardarsi dalle

forme viziose, le quali con diversi nomi furono chiamate da' Greci e da' Latini ; ma Demetrio c'insegna che 'l parlar freddo è vicino al magnifico, il cacozelo, che noi, seguendo Quintiliano, possiam dire « male affettato », al venusto o grazioso, l'asciutto al tenue, l'invenusto o 'l disgraziato al grave. Il freddo, come il diffinisce Teofrasto, è quel ch'eccede la propria esposizione, perch'una cosa picciola e minuta s'espone con parole troppo grandi, le quali, ove siano senza sale, sogliono alcune volte riuscire fredde e insipide molto, come quel che si racconta del sasso che 'l Ciclope gittò nella nave d'Ulisse, nel quale pascean le capre. Ma volle per aventura Luciano far prova del suo ingegno nelle vere narrazioni, descrivendo alcune cose da scherzo in guisa che paiano graziose, quantunque superino la propria esposizione ; e fu imitato graziosamente nell'orca la quale aveva i molini nella gola che macinavano ; e altre sì fatte meraviglie si leggono nel medesimo poeta non senza grazia ; alcune nondimeno sono fredde, come pare al Vittorio ; ma questo difetto è proprio di coloro che scrissero romanzi in questa lingua, i quali dicono cotali cose sciocche che posson mover riso, e con la sciocchezza solamente. Nasce il freddo, come il magnifico, nella sentenza, nelle parole e nella composizione ; e nelle parole, per opinione d'Aristotele, in quattro modi : perché sono mal composte, come usavano i ditirambi, o sono di molte lingue mescolate insieme, o sono aggiunti troppo lunghi e troppo spessi, o sconvenevoli metafore. Delle parole composte viziosamente a pena possiamo darne essempio in questa lingua ; ma fra le poche è quella ch'usò il Boccaccio : *melliflue* ; la qual riuscirebbe in altro modo assai fredda, come sarebbe quella *Soaviloqua Musa anacreontica*, se 'l poeta non parlasse da scherzo ; e si caderebbe di leggieri in questo vizio componendo le parole ad imitazione de' Latini, e dicendo *Diana boschicultrice*, o *la cerva boschivaga*, o *la prima età floricoma*, o altri somiglianti. Negli aggiunti, quando dicono *il latte bianco, la neve fredda, il foco ardente*, peccano più tosto i prosatori che i poeti ; e questo è vizio non sol del Polifilo, ma del Boccaccio istesso in alcune dell'opere da lui composte. Nella varietà delle lingue spesso meritano d'esser ripresi

i moderni dicitori; ma n'abbiamo un essempio non lodevole in quella canzone di Dante:

> . . . .
> oculos meos? et quid tibi feci,
> che fatto m'hai così spietata fraude?

Il quale non avrebbe, per mio aviso, meritato lode alcuna da Aristotele o da Demetrio, bench'essi riprendessero più tosto coloro ch'usavano la varietà delle lingue in quel modo ch'oggi è usato da molti. Ma nelle metafore sconvenevoli peccano molti non se ne avvedendo; laonde non fu detto con tanta grazia:

> altero occhio de' fiumi, o bel Metauro,

con quanta Catullo avea detto:

> ocelle fluminum.

Ed errò alcun altro che chiamò le stelle *chiodi del cielo*, e che disse alla sua donna:

> Son gli occhi vostri archibugetti a ruota,
> e le ciglia inarcate archi turcheschi;

se pur egli non parlò da scherzo; e quell'altro il qual finse che Caronte avesse fatta la barca de gli strali lanciatili d'Amore, e 'l fiume delle sue lagrime; e colui che chiamò il velo della sua donna *vela della sua fortuna*. Altri vi fu che, leggendo nel Petrarca quel leggiadrissimo verso:

> umana carne al tuo virginal chiostro,

intendendo del ventre, disse *carnal chiostro*, e volle intendere di tutto il corpo; e similmente *carnal nido*. Ma l'artificio di Dante ancora è sospetto in alcune traslazioni, come quella:

> da la vagina de le membra sue;

e 'n quell'altra:

> Dentro vi nacque l'amoroso drudo
> de la fede cristiana.

Né lodo que' traslati:

> Ben se' tu manto che tosto raccorce;
> sì che, se non s'appon de die in die,
> il tempo va intorno con le force;

né quella:

> La luce in che rideva il mio tesoro;

né mi piace quella:

> e 'n su le vecchie cuoia;

né alcune altre sì fatte. In somma il parlar freddo, come dice Demetrio, è simile alla vanità, perché sì come il vano si vanta d'aver quel che non ha, così il picciolo dicitore fa troppa ambiziosa mostra delle cose picciole e minute.

L'altre forme viziose, cioè il cacozelo e la invenustà e l'aridità, nascono nelle medesime cose. Ma noi chiamiamo i vizii con altro nome: perch'al sublime facciamo vicino il gonfio, all'ornato l'affettato, al piano il basso; e gli essempi di tutti questi vizii si ritrovano in molti. Ma essendosi conosciute le virtù, si conoscono i vizii di leggieri, i quali tutti dee fuggire il poeta eroico, ora costeggiando gli amenissimi lidi della poesia, ora spiegando le vele nell'altissimo mare dell'eloquenza; ma schifi Scilla e Cariddi, e le Sirti, e le Sirene, oltre tutti gli altri mostri di questo mare, perch'elle incantano chi ascolta troppo attentamente e l'armonia de l'amorose parole e de' numeri, che possono addormentar gli animi e intenerirli co 'l piacere.

Laonde nell'eleggere il verso ancora dee mostrarsi giudiziosissimo il poeta eroico. I Greci e i Latini non hanno alcun dubbio nell'elezione, perché il verso di sei piedi è attissimo oltre tutti gli altri a trattar questa materia; ma la difficoltà è in questa lingua, nella quale egli è quasi straniero, sì come sono tutti gli altri i quali caminano sovra i piedi usati da' Greci e da' Latini, e non hanno la rima, la quale è naturale di questa lingua, e quasi nata con esso lei, né potrebbe farsi nella lingua latina così accon-

ciamente, o così a lungo, senza generar fastidio, tutto che si senta in que' quattro versi di Virgilio:

> Sic vos non vobis nidificatis, aves,
> sic vos non vobis vellera fertis, oves,
> sic vos non vobis mellificatis, apes,
> sic vos non vobis fertis aratra, boves;

e in alcuni versi d'Adriano imperatore ⟨e⟩ in molti inni de gli scrittori sacri. Il medesimo non converrebbe nell'altre lingue, le cui parole finiscono in consonanti, perché la consonanza non sarebbe così dolce e così grata a gli orecchi. Dall'altra parte la nostra lingua non è avezza a caminar sovra i piedi, che non sono suoi propri, né conosce così bene la brevità e la lunghezza delle sillabe, come faceva la latina, la quale pronunziava diversamente e quasi cantando. Laonde s'ella pur volesse ricever i versi stranieri, non dee lasciare il proprio, ma, o ritener questo solamente, o usar gli uni e gli altri a guisa di coltore il quale con la diligenza e con artificio faccia più belle non solamente le piante del paese e le domestiche, ma le selvagge e le peregrine, perché tutte crescono per la coltura e tutte acquistano bellezza e perfezione. Ma fra i versi nostri quel d'undici sillabe è atto al parlar magnifico, ed è quello che riceve maggiore ornamento. Il terzetto ha troppo stretto seno per rinchiudere le sentenze dell'eroico, il quale ha bisogno di maggior spazio per spiegare i concetti, e oltre a ciò non ricerca una catena perpetua, né i riposi così lontani, come sono nel capitolo, ma, spiegando i suoi concetti in più largo e più ampio giro, spesso desidera dove acquetarsi. Nel sonetto e nelle canzoni è troppo varietà di modi, o de mutazioni che vogliam dirle; ⌈ laonde quella maniera di verso è più atta a le mutazioni del canto e de l'armonia conveniente al teatro. Ma ne la stanza d'otto versi d'undici sillabe è maggiore uniformità e maggior gravità e maggior costanza e stabilità; la quale non è propia de la scena, ma conviene a' poemi eroici, come dice Aristotele medesimo ne' *Problemi*, e può assai acconciamente esser cantata con armonia dorica o con alcuna simile, s'in questa età n'abbiamo simigliante, la qual non riceva molte mutazioni, e somigli quella lodatissima non solo

da Socrate e da Platone ne' dialogi de la *Republica* e de le *Leggi*, ma da Aristotele ancora ne' suoi *Problemi* e ne l'ottavo de la *Politica*, e da Plutarco e da Massimo Tirio e da altri gravissimi scrittori. Ma la musica frigia e la lidia, e quella che di queste è mescolata, sono più ricercate ne le tragedie e ne le canzoni, sì come in quelle che possono commover gli animi e quasi trarli di se stessi, ma non sono atte ad ammaestrarli, benché sino a' tempi di Plutarco la tragedia non avesse ricevuto la maniera del canto cromatico e l'enarmonia, ma la cetera, assai più antica, da principio gli aveva cominciato ad usare. E perché la musica non fu trovata solamente per trattenimento de l'ozio o per medicina e quasi purgazione de l'animo, ma per ammaestramento ancora, come piace ad Aristotele ne l'ottavo de la *Politica*, potrà la musica grave e stabile e simile a la dorica servire meglio d'alcun'altra al poema eroico ; però ne' primi tempi furono i medesimi i musici e i poeti, come Lino, Orfeo, Olimpo, Femio. Dapoi queste arti fur divise per l'umana imperfezione, per la quale non bastiamo a molte cose. E Omero istesso ne l'*Iliade*, introducendo Achille a cantare i fatti degli eroi a la cetera, c'insegna chiaramente che l'azioni degli eroi deono esser cantate. Il medesimo ci dà a dividere ne l'*Odissea* con l'essempio di Femio, ceteratore antichissimo fra' Greci, il quale cantava a la tavola del re de' Feaci. Poi Terpandro, come racconta Plutarco, aggiungendo i modi a' suoi versi e a quelli d'Omero, diede le leggi a l'armonia, e fu quasi legislatore de la musica, e fu il primo ancora che ponesse il nome e desse le leggi a le corde de la cetera. Nondimeno il canto ritrovato da Terpandro fu quasi semplice sino a l'età di Frinide, famosa cortigiana, la quale adulterò e quasi contaminò la musica facendo lecito quel ch'era piacevole. E quantunque i canti di Terpandro e quelli d'Olimpo fosser cantati a la cetera di poche corde, nondimeno coloro che poi seguirono ve n'aggiunsero molte, ma non potevano agguagliare né pur imitare la perfezione di que' primi. Sacada poi, essendo tre toni, il dorio, il frigio e 'l lidio, in ciascun d'essi fece un coro con le sue strofe, overo una canzona che vogliam dirla, con le sue conversioni, e a ciascuna ancora diede le sue leggi. Laonde le leggi furono, per così dire, tripartite, e ciascuno usò

quelle che più gli erano a grado. Gli Spartani nondimeno amavano più le doriche, lor propie e naturali; e Platone, benché fosse ateniese, l'antepone a l'altre, e ne la composizione de l'anima, ne la qual dimostrò grande studio de la musica, loda più la dorica. E Aristotele, dopo lui, conferma ne l'ottavo de la *Politica* che l'anima nostra è armonia, o non senza armonia. E l'istessa opinione ebbe un altro Aristotele, cognominato il Platonico, il quale non solamente ne la composizione de l'animo, ma in quella del corpo dimostra la sua musica. Ma lunga opera farebbe chi volesse referire quel che n'è scritto non solamente da Platone e da l'uno e da l'altro Aristotele e da Plutarco, ma da Aristosseno ancora e da Tolomeo e da Boezio e da Marzian Capella e da Pietro d'Abano e da altri più moderni. Bastici adunque d'avertire che nel poema eroico si richiede principalmente la musica la qual conservi il decoro de' costumi e la maestà, come faceva la dorica, e si schivino quelle soverchie perfezioni o imperfezioni per le quali Timoteo, ch'a le sette corde aggiunse molte altre, è biasimato da Ferecrate comico, da cui fu introdutta in scena la Musica a lamentarsi con la Giustizia di essere stata lacerata da Timoteo. Ne' versi latini essametri, oltre tutti gli altri è gravissimo il verso spondaico, nel quale lo spondeo occupa il luogo del dattilo; e con questa sorte di versi o di piedi, s'io non m'inganno, soleva l'istesso Timoteo frenare il furore d'Alessandro, che da l'altra maniera di musica era concitato a l'armi, come si legge in Dion Crisostomo. Numerosissimo nondimeno è quel verso essametro nel quale il dattilo ha la penultima sede e l'ultima lo spondeo; e a questa similitudine sono numerosissimi ancora i nostri endecassilabi, come quel del Petrarca:

> battendo l'ale inverso l'aurea fronde;

e quelli altri:

> fiere e ladri rapaci, ispidi dumi;
>
> ella avea indosso sì candida gonna;

e gli altri sì fatti, i quali ne le stanze del poema eroico potranno essere usati con gran convenevolezza, avendosi nondimeno

risguardo al variare del numero. Oltre acciò la testura d'otto versi è capacissima, perch'il numero ottonario, come dicono gli aritmetici, è primo fra i numeri solidi e cubi c'hanno pienezza e gravità; è perfetto ancora e attissimo all'azione, perch'egli è composto de la dualità, ch'è il primo moto o il primo mobile. E perché la musica è composta da' pari numeri e dagli impari, e dal finito e da l'infinito, per questa cagione ancora è perfetto l'ottonario, sì come quello che si compone dal quaternario duplicato, onde si forma una tessera saldissima, e dal binario quadruplicato, e oltre acciò dal ternario e dal quinario, che sono i primi fra' numeri impari. E se non bastasse alcuna volta una stanza sola al concetto, si può trapassar dall'una nell'altra. Laonde il poeta eroico può elegger questa inanzi ad ogn'altra testura di rime. E 'l Boccaccio, che prima trattò dell'armi e degli amori in questa lingua, fece di lei giudiziosa elezione; e ben che ella nel suo nascimento fosse bassetta anzi che no, nondimeno può avenir di lei quel che del sonetto è avenuto, il quale con la coltura acquistò grandezza e magnificenza. Scelgasi dunque la stanza, o l'ottava che vogliam dirla, per attissima al poema eroico oltre tutti gli altri modi di rimare che son propri e naturali della favella toscana, e seguasi non sol la ragione, ma l'autorità di coloro che l'hanno adoperata in materia d'amore e d'arme: perché, doppo il Boccaccio, in questo verso Luigi Pulci scrisse il *Morgante*; e 'l fratello il *Ciriffo Calvaneo*; e Angelo Poliziano (uomo di gran dottrina e di gran giudizio in que' tempi) l'amore e le giostre di Giuliano de' Medici; e 'l Boiardo *Orlando innamorato*; e l'Ariosto *Orlando furioso*; Pietro Aretino *Angelica innamorata*; e Luigi Alemanni *Giron Cortese* e l'*Avarchide*; e 'l Tasso l'*Amadigi* e 'l *Floridante*, oltre il *Guidon selvaggio* che fu da lui prima cominciato; e 'l Dolce il *Sacripante*, *Achille* e gli altri poemi; e 'l Giraldo cantò d'Ercole in questo medesimo modo; e 'l Daneşe di Marfisa; e 'l Bolognetto del Costante; e 'l Pigna scrisse col medesimo gli *Eroici*; oltra tanti altri nobilissimi ingegni che hanno trattate le favole e le materie d'amore: io dico Lorenzo de' Medici, il Benvieni, il Bembo, il Molza, il Guarino, Egidio Romano, il Martello, gli Academici Intronati di Siena, il Veniero, l'Anguillara, il Guar-

nello, il Verdizzotto, il Bonfadio e altri c'hanno avuta qualche fama nella lingua toscana.

Ora potrebbe alcuno dubitare qual sia più eccellente, l'epico o 'l tragico ; perché dell'una opinione è difensor Platone, dell'altra Aristotele ; e io con gli altri tra l'autorità d'ambeduo sono quasi irresoluto ; e benché quella d'Aristotele potesse terminar la questione, nondimeno in questa materia tanto si deono considerar l'autorità quanto le ragioni. Dice Platone che l'epopeia è più perfetta perch'ella ha minor bisogno d'aiuti estrinseci, come quella che si contenta di pochi uditori, e de' più gravi e giudiziosi ; là dove alla tragedia, dovendo essere rappresentata in scena, sono necessarii gli istrioni, i quali alcuna volta troppo trapassano il verisimile nel contrafare e ne' movimenti, onde sono somiglianti alle simie ; e la tragedia viene in qualche modo a participar de' lor difetti ; però dee men nobile esser riputata. A questa ragione risponde Aristotele che l'opposizione non si fa all'arte poetica, ma a quella degli istrioni, potendo avenire che l'epopeia ancora sia recitata con simili movimenti, come fu da Sosistrato, o cantata, come fu da Mnasiteo ; e soggiunge poi che la tragedia ancora senza sì fatti movimenti conseguisce il suo fine, come fa l'epopeia, potendo per la lettura mostrar quale ella sia : laonde per l'altre cose migliore, e per questo difetto non è peggiore, non essendo necessario che si trovi nella tragedia. Dice ancora Aristotele che la tragedia ha le cose le quali sono nell'epopeia, potendo ella ancora servirsi del verso essametro, e oltre a ciò ha la musica e l'apparato per la vista ; ha maggior evidenza, e in minor tempo conduce la sua favola a fine, laonde il piacer è più unito e più ristretto ; ma quella dell'epopeia è simile al vino troppo inacquato. Ultimamente dice che la favola della tragedia è più semplice e più una, ed eccede ancora nell'offizio e nel fine dell'arte, ch'è il dilettare ; laonde si può conchiudere che sia megliore, perché meglio asseguisce il suo fine. Queste sono le ragioni d'Aristotele, le quali combattono molte contra una, laonde sarebbe necessario che la ragione di Platone fosse quasi un altro Achille, che non si sgomentasse per la moltitudine de gli aversari. Ma considerisi il valor di ciascuno. L'opposizione di Platone non è fatta all'arte de gli istrioni sola-

mente, ma alla poetica, o a quella parte d'essa alla quale è necessario l'istrionica : per ciò che non è vero che tutte le poesie e la tragedia particolarmente possano aver la sua perfezione senza gli istrioni, avegna che ella sia poema dramatico, o rappresentativo che vogliam dirlo, nel quale non appare la persona del poeta ; laonde ha bisogno d'alcuno che la rappresenti ; e s'ella non avesse bisogno di chi la rappresentasse, non sarebbe drammatica ; ma nell'epopeia, la qual è poema narrativo, molte volte il poeta parla in sua persona, onde la rappresentazione o non è necessaria, o è soverchia e viziosa. Oltre a ciò, se la tragedia non avesse bisogno della musica e de l'apparato per conseguire il suo fine, Aristotele non avrebbe comprese l'una e l'altra parte nella diffinizione ; ma, avendole raccolte nella diffinizione, sono necessarie almeno per conseguire l'ultima e propria perfezione, la quale consiste nell'esser rappresentata. Si può aggiungere a questa un'altra ragione : che l'elocuzione dell'epopeia è fatta per esser letta, ma quella della tragedia per esser recitata, laonde ha bisogno della pronunzia degli istrioni, come si può raccorre non solo da Demetrio Falereo, ma d'Aristotele medesimo nel terzo della *Retorica*, il quale conobbe manifesta la differenza fra quella elocuzione che doveva essere scritta, e quella che ricercava l'aiuto dell'azione, chiamata « disciolta » e « pendente » nell'istesso libro della *Retorica*. È dunque la tragedia in questa parte gravosa, come dice Platone, e non senza carico. A quello poi, che dice che la tragedia ha tutto quello che ha l'epopeia e alcune cose di più, si può rispondere che quelle cose non sono sue proprie, ma quasi prestate dall'epopeia, come l'essametro, laonde non può usarlo se non rade volte ; ma ordinariamente adopera l'iambo e altri versi che sono minori, e di minor suono, e meno atti alla grandezza e alla magnificenza ; e le cose ch'ella ha di più sono più tosto impedimenti che perfezioni ; e se perfezione è la musica, è perfezione estrinseca ; può nondimeno esser ricevuta dal poeta eroico senza alcuna difficoltà dell'apparato e del teatro e delle machine, come abbiam già detto ; anzi possono i poemi eroici esser cantati con quella sorte di musica ch'è perfettissima, come furono cantati i poemi d'Omero ; e nella nostra lingua particolarmente il poema eroico ha la rima, la quale è una

propria e naturale armonia. Non è anche vero che la tragedia abbia maggiore evidenza, se noi vogliam parlare dell'evidenza propria dell'arte poetica, la quale nasce da una accurata narrazione e dagli aggiunti e da' consequenti, come è quello :

fractaque immurmurat unda ;

anzi questa evidenza è fatta dal poeta mentre egli parla nella propria persona ; laonde la tragedia, nella quale non appare mai la persona del poeta, n'è quasi a fatto priva. Ma l'evidenza della tragedia nasce dall'azione degli istrioni, senza la quale l'elocuzione è oscura, perch'ella non è fatta con alcuna diligenza, come dice Aristotele medesimo, ma è agonistica, cioè conveniente alle contese le quali fanno gli istrioni nel teatro ; però senza l'aiuto dell'azione non fa la propria operazione, e par quasi frivola. Ma questa medesima imitazione o simulazione fatta con l'azione e co' movimenti degli istrioni non è in modo alcuno necessaria al poema eroico, il quale ha la sua chiarezza per se stesso ; e s'alcune volte sono stati recitati i poemi d'Omero, de' quali fu istrione Ermodoto, come racconta Ateneo, furono ancora rappresentate l'istorie d'Erodoto, e l'istrione fu Egesia comico. Ma la rappresentazione non conveniva più all'uno che all'altro ; e mi perdoni Demetrio Falereo, il quale fu il primo ch'introducesse nel teatro gli omeristi. Anzi se fosse imperfezione alcuna nella poesia d'Omero, ch'alcuni versi fossero troppo deboli, altri senza capo, altri quasi tronchi nel fine, questa imperfezione egli participò dalla musica, alla quale accomodò i suoi versi, come dice il medesimo Ateneo ; ma più tosto fu artificio eccellentissimo dell'imitazione, nella quale il musico e 'l poeta deono esser conformi. Non posso già negare che la tragedia in minor tempo non conduca la sua favola a fine, e che quel piacere non sia più ristretto ; ma aviene del diletto il quale è nella tragedia e nella epopeia, come della virtù de' corpi piccioli e de' grandi : perché niuno è ch'elegesse d'esser picciolo, quantunque la virtù sia più unita, e più dispersa quella de' grandi ; ma all'incontro è maggior virtù quella d'un corpo grande ; così anco è maggiore il piacere dell'epopeia, anzi è vero piacere, là dove quello della tragedia è mescolato co 'l pianto e con le lagrime,

e pieno tutto d'amaritudine. Concedo parimente che la tragedia sia più semplice e più una ; ma non ha potuto però schivare ogni composizione e ogni doppiezza, laonde è composta e doppia in qualche modo ; e sì come, fra i corpi composti, quelli sono perfetti i quali sono misti e temperati di tutti gli elementi e di tutte le qualità, così aviene peraventura, tra le favole, che le più composte siano le migliori. Ma non voglio già concedere che la tragedia meglio conseguisca il fine ; anzi si move a quello per obliqua e distorta strada ; ma l'epopeia per diritta, percioché, essendo duo modi del giovar con l'essempio, l'uno d'incitarci alle buone operazioni mostrandoci il premio dell'eccellentissima virtù e del valor quasi divino, l'altro di spaventarci dalle ree con la pena, il primo è proprio dell'epopeia, l'altro della tragedia, la qual giova meno per questa cagione, e porta ancora minor diletto, perché l'uomo non è di così fiera e scelerata natura che riponga il suo sommo piacere nel dolore e nell'infelicità di coloro che per qualche errore umano sono caduti in miseria. Concedamisi dunque ch'in questa e in alcune altre poche opinioni lasci Aristotele, per non l'abbandonare in cosa di maggiore importanza, cioè nel desiderio di ritrovar la verità e nell'amore della filosofia ; percioché in questa diversità di parere io imiterò coloro i quali nella divisione delle strade sogliono dividersi per breve spazio, e poi tornano a congiungersi nell'amplissima strada la qual conduce a qualche altissima meta o ad alcuna nobilissima città, piena di magnifiche e di reali abitazioni, e ornata di templi e di palazzi e d'altre fabriche reali e maravigliose.

NOTA FILOLOGICA

I

COMPOSIZIONE E STORIA DEI «DISCORSI»

Intorno ai *Discorsi dell'arte poetica* (¹) si presenta anzitutto un problema di datazione. La prima proposta, avanzata dal Serassi (²) e accolta per circa un secolo dai successivi biografi, collocava la composizione di quest'opera nel 1564, al tempo del secondo soggiorno padovano del Tasso. Contro questa opinione tradizionale si levò il Solerti (³), affermando che i *Discorsi* vanno posticipati a un periodo compreso tra gli anni '67 e '70. La questione è stata riaffrontata recentemente dal Sozzi, il quale, attraverso una puntuale smentita della posizione solertiana (⁴), e sulla scorta di testimonianze più vaste, torna a riproporre, come più probabile, la datazione serassiana, dimostrando comunque con certezza che i *Discorsi* non possono essere successivi ai primi mesi del '66. Per conto nostro, dopo avere accettato senza riserve (⁵) le conclusioni del Sozzi, riteniamo di poter oggi aggiungere altri elementi, finora trascurati, per un'ulteriore retrodatazione dell'opera. Infatti, agli inizi dei *Discorsi del poema eroico*, rivolgendosi evidentemente a Scipione

---

(¹) Oltre alle sigle relative alle singole fonti testuali, adottiamo le seguenti abbreviazioni: *A. P.* per i *Discorsi dell'arte poetica*, e *P. E.* per i *Discorsi del poema eroico*.

(²) V. *La vita di T. T.* Terza edizione curata e postillata da C. Guasti, Firenze, Barbera, 1858, vol. I, p. 167, n. 3.

(³) V. *Vita di T. T.*, Torino-Roma, Loescher, 1895, vol. I, pp. 121-2.

(⁴) V. *Nota sui* Discorsi *del T.*, in «Studi tassiani», n. 2, 1952, pp. 107-14, e poi in *Studi sul T.*, Pisa, Nistri-Lischi, 1954, pp. 205-15.

(⁵) V. *Un manoscritto tassiano perduto e ritrovato: il cod. Torella*, in «Studi tassiani», n. 10, 1960, p. 39; e *I manoscritti dei* Discorsi dell'arte poetica, in «Studi tassiani», n. 11, 1961, p. 113, n. 12.

Gonzaga, il Tasso scrive [1]: « la prego che si degni di legger questi brevi *Discorsi*, e d'accettarli quasi veri testimonii della mia antica servitù. E acciò che sia più facilmente da lei riconosciuta, non ho voluto fare in loro molte mutazioni né molto accrescimento, quantunque con gli anni sogliono crescere quelle cose che non hanno ancora ricevuto la loro perfezione. Oltre acciò ho dubitato che altri non potesse credere ch'io volessi attribuirmi l'opinione d'alcuni; però delle molte cose ch'io ho *dopoi* lette e considerate in questa materia, *ho aggiunte solamente quelle delle quali aveva raggionato publicamente in Bologna, o privatamente in Ferrara e in altre parti con molti amici miei.* Per niuna cagione adunque deve esser rifiutato il testimonio di questa piccola opera, *la quale io composi* in pochi giorni e *molti anni prima ch'io ripigliassi il poema tralasciato nel terzo o nel quarto canto* ». In questo brano il poeta, ripresentando all'amico i propri *Discorsi* rifatti, lo avverte di avere introdotto delle aggiunte rispetto alla redazione giovanile [2], che il Gongaza, come vedremo, conosceva fin dalla sua stesura manoscritta. Comunque, i particolari che ci importa anzitutto rilevare sono il riferimento a pubblici « ragionamenti » tenuti in Bologna, e soprattutto l'indicazione cronologica secondo cui questa esperienza bolognese rientra in una fase di meditazioni sull'arte poetica maturate successivamente (*dopoi*) alla primitiva stesura dei *Discorsi*. Ora, noi sappiamo che durante il soggiorno a Bologna, che va dal novembre '62 al gennaio '64, il Tasso sostenne una disputa con monsignor Galbiati, e alla presenza di « Francesco Caburaccio, filosofo molto ecce-

---

[1] V. a p. 62 di questa nostra edizione. I *Discorsi del poema eroico* sono dedicati al cardinale Pietro Aldobrandini, ma certe espressioni contenute nel brano citato (« e d'accettarli quasi veri testimonii della mia *antica servitù. E acciò che sia più facilmente da lei riconosciuta* ») rivelano inequivocabilmente che anche questi *Discorsi*, come quelli giovanili, erano indirizzati all'amico Gonzaga (del resto vedi anche la lett. 1251. Tutte le lettere sono citate con riferimento all'edizione curata da C. Guasti, Firenze, Le Monnier, 1852-5, voll. 5). La morte di Scipione, avvenuta nel '93, un anno prima della stampa di *P. E.*, costrinse evidentemente il Tasso a mutare il destinatario dell'opera, e la scelta cadde sull'Aldobrandini, non senza qualche incertezza (vedi la lett. 1512, in cui il Tasso autorizza il Polverino a dedicare i *Discorsi* al cardinale Gesualdo).

[2] In realtà le amplificazioni introdotte rispetto ad *A. P.* sono ben maggiori di quanto il Tasso non affermi in questo punto; ma la cosa non ci interessa ai fini della questione che stiamo discutendo. A spiegare comunque la limitazione tassiana vale probabilmente l'ipotesi che essa fu scritta, rimanendo poi inalterata, quando l'autore non prevedeva ancora un arricchimento così cospicuo del testo giovanile.

lente e poeta parimente, e d'alcuni altri » ([1]), difendendo la superiorità del Casa sul Coppetta. E sappiamo anche che questa discussione confluì poi, oltre che nella *Cavaletta*, nella *Lezione sul Casa*, di cui si avranno echi, per quanto riguarda certe osservazioni stilistiche, in *P. E.* ([2]). In questo modo l'accenno tassiano al proprio *exploit* bolognese ci porta ad escludere che la prima composizione dei *Discorsi* risalga al periodo padovano del '64.

D'altra parte, nello stesso brano citato c'è un'altra testimonianza di cui bisogna tener conto : « questa piccola opera, *la quale io composi* in pochi giorni e *molti anni prima ch'io ripigliassi il poema tralasciato nel terzo o nel quarto canto* ». Quando il Tasso abbia ripreso il frammento del *Gierusalemme* (rimasto interrotto nel '59) per continuarlo nel *Gottifredo*, non ci è dato di sapere ; ma è certo che nell'aprile del '66 egli era giunto al sesto canto del nuovo poema ([3]). Per quanto si conceda un certo margine di approssimazione, per eccesso, a questa affermazione tassiana, rimane tuttavia che i *Discorsi* andranno arretrati almeno di alcuni anni rispetto al '66. Ora, se c'è un periodo in cui la genesi dell'opera si inserisce armonicamente, questo coincide col primo soggiorno padovano del Tasso. L'ambiente culturale patavino e l'attività tassiana tra il '61 e il '62 rappresentano infatti un contesto entro cui i *Discorsi* trovano una prospettiva storicamente adeguata. A Padova, in questo primo periodo, il giovane Tasso ebbe modo di seguire un corso del Sigonio sulla *Poetica* d'Aristotele, alla quale tanto debbono, nella struttura e nelle argomentazioni, i suoi *Discorsi* ([4]). Contemporaneamente egli lavora alla stesura del *Rinaldo*, che gli impone questioni non indifferenti di poetica, come ci è testimoniato dalla stessa *Prefazione* al poema. Stimoli ambientali e concreto travaglio creativo concorrono cioè a profilare una problematica teorico-letteraria che rappresenta il presupposto della materia contenuta negli stessi *Discorsi*. È più che mai verosimile pertanto collocare l'opera a conclusione di questa prima espe-

---

([1]) V. *La Cavaletta*, § 13 e, precedentemente, § 3 (in T. Tasso, *Dialoghi*. Edizione critica a cura di E. Raimondi, Firenze, Sansoni, 1958, vol. II, tomo II).

([2]) V. pp. 203-4, in cui sono riprese certe considerazioni della *Lezione sul Casa* (in *Prose diverse*, a cura di C. Guasti, Firenze, Le Monnier, 1875, vol. II, pp. 125-9).

([3]) V. lett. 6 e Solerti, *Vita*, cit., I, p. 113.

([4]) Già T. Sorbelli (*T. T. e Carlo Sigonio. Ricerche intorno alla genesi della Poetica di T. T.*, Modena, G. T. Vincenci, 1911, pp. 16), pur accettando la data solertiana per quanto riguarda la stesura vera e propria dei *Discorsi*, affermava che essi ebbero la loro genesi durante il primo soggiorno del Tasso a Padova, soprattutto per influsso del Sigonio.

rienza padovana, nel momento in cui, ultimato il *Rinaldo* (1), e in vista di tornare alla *Liberata*, il Tasso si propone di chiarire a se stesso, organicamente, le varie questioni che l'attività poetica precedente aveva comportato, e che la prospettiva della nuova maggiore impresa rendeva più gravi e inelusibili (2).

Certo è impossibile stabilire quale fosse la situazione dei *Discorsi* nel '62, e in che misura il testo trasmessoci dalla tradizione rifletta questo stadio originario di composizione ; comunque tutto porta a credere che l'opera, almeno sotto forma di ideazione e di primo organico abbozzo, risalga a tale anno (o più ampiamente, se vogliamo, al primo soggiorno padovano). Il che non esclude, ovviamente, che il Tasso sia tornato in seguito su questo testo con modifiche e aggiunte (3). In tale prospettiva si spiegherebbe agevolmente il brano dei *Discorsi* in cui il poeta, accennando allo Speroni, afferma : « E *mi ricordo* in questo proposito aver udito dire allo Sperone (la cui privata camera, *mentre io in Padova studiavo, era solito di frequentare*. . .) » (4). Questa rievocazione del soggiorno padovano potrebbe infatti essere stata inserita successivamente, a Bologna o altrove ; a meno che non la si voglia interpretare, più semplicemente, come una « finzione » letteraria : una trasposizione cioè, in chiave di « ricordo », di un fatto attuale e coevo alla scrittura (5).

---

(1) Il poema doveva essere pronto per le stampe nell'aprile '62, a giudicare da una lettera del padre Bernardo (in SOLERTI, *Vita*, cit., vol. II, pp. 93-4).

(2) È significativo, in proposito, anche il seguente brano delle *Differenze poetiche* (in *Prose diverse*, cit., I, p. 435) : « in quei *Discorsi* che m'uscirono da le mani essend'io giovinetto, non volli diminuire in alcuna parte la riputazione di quell'autore, ma cercar la verità, e trovar la diritta strada del poetare, da la quale molto hanno traviato i moderni poeti. E benché io non dovessi, per l'età mia giovenile, farmi guida degli altri, nondimeno, vedendo molte strade e calcate da molti, non sapeva quale eleggere ; e mi fermai tra me stesso discorrendo in quel modo che fanno i viandanti ove sogliono dividersi le strade, quando non si avvengono a chi gli mostri la migliore. E scrissi i miei *Discorsi* per ammaestramento di me stesso ».

(3) L'affermazione tassiana, già citata, secondo cui i *Discorsi* sarebbero stati composti « in pochi giorni » non è per nulla incompatibile con quanto sopra indicato : possiamo benissimo ammettere cioè che i *Discorsi* siano stati stesi originariamente di getto, in un breve periodo di tempo (se non proprio « in pochi giorni »), senza per questo escludere una successiva revisione.

(4) V. p. 15. Di questa testimonianza si servì il Solerti come argomento principe per escludere che il Tasso avesse composto a Padova i propri *Discorsi*. Ma già il Sozzi, portato da altri elementi ad anticipare l'opera al secondo soggiorno padovano, obiettava che questo accenno allo Speroni potrebbe essere stato aggiunto successivamente.

(5) Non è da escludere che questa « finzione » sia stata suggerita al Tasso stesso dalla prospettiva di un prossimo trasferimento a Bologna.

Qualche incertezza può nascere circa la data di composizione del terzo libro. In questa parte dell'opera il Tasso cita esplicitamente e utilizza in vari punti il trattato *Dell'elocuzione* attribuito erroneamente a Demetrio Falereo. Poiché, secondo il Mazzali ([1]), l'edizione tenuta presente sarebbe quella uscita in Firenze nel '62 (probabilmente non prima dell'agosto ([2])), con la traduzione e l'ampio commento di Pietro Vettori, risulta difficile ammettere che il poeta abbia potuto servirsi di questa stampa prima del trasferimento a Bologna, avvenuto nel novembre, tanto più che per le vacanze estive pare che il giovane Tasso si fosse recato presso il padre a Ferrara ([3]). Tutto questo però presuppone come certa l'utilizzazione dell'opera di Demetrio nell'edizione fiorentina del '62. Il che è vero solo per *P. E.*, dove viene sfruttato in qualche punto anche il commento del Vettori ([4]), ma non per i *Discorsi* giovanili, in cui vi è traccia soltanto del trattato di Demetrio. E di questo testo sappiamo che erano uscite precedentemente altre edizioni, sia in greco, sia in traduzione latina ([5]), che il Tasso poteva benissimo avere sottomano fin dalla prima residenza a Padova. Nulla osta quindi a che anche il terzo libro dei *Discorsi* sia ricondotto alla stessa fase di composizione proposta per i primi due.

Come sappiamo, i *Discorsi* uscirono per la prima volta a Venezia, nell'87, unitamente alle *Lettere poetiche*. Questa stampa nacque per iniziativa del Licino ([6]), e, stando alle dichiarazioni del Vasalini ([7]), essa fu condotta direttamente sull'autografo tassiano, già in possesso di un « gentiluomo di valore (per non dir prencipe) » che non è difficile identificare, in base anche ad altre testimonianze ([8]), con Scipione Gon-

---

([1]) V. T. TASSO, *Prose*, a cura di E. Mazzali, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, p. 393, n. 3.

([2]) La dedica del Vettori al cardinale Alessandro Farnese reca la data *vi Id. Sext. MDLXII.*

([3]) V. SOLERTI, *Vita*, cit., I, 61 e 75-sgg.

([4]) Un esemplare di questa edizione del '62, postillato dal Tasso, si trova ora nel fondo Barberiniano della Vaticana (segnatura: *Stamp. Barb. cr. Tass.* 18). Su questi postillati v. ora A. M. CARINI, *I postillati « Barberiniani » del Tasso*, in « Studi tassiani », n. 12, 1962, pp. 97-110.

([5]) La prima edizione, in greco, di questo testo uscì in Venezia, presso Aldo, nel 1508, nel vol. I dei *Rhetores graeci*. Ristampe successive, in greco, si ebbero a Firenze, presso i Giunta, nel 1552, a cura di Pietro Vettori; a Parigi, G. Morell, 1555; e poi altrove. Tra le traduzioni latine ricordiamo quelle uscite a Basilea (presso J. Oporino), a Venezia e a Padova, tutte nel 1557.

([6]) V. la *Dedica* del Licino a Scipione Gonzaga, riprodotta in questa *Nota* (p. 273), e le lettere tassiane 827, 830.

([7]) V. l'avvertimento *A' lettori*, in questa *Nota* (p. 274).

([8]) V. la *Dedica* del Licino, cit., e le lettere 713, 756.

zaga. In questa edizione i *Discorsi* figurano composti di tre libri, e il fatto risulta subito in contraddizione con quanto afferma il Tasso nella famosa memoria al Rondinelli (¹), dove, fra le opere da stampare in caso di morte, egli indica « *quattro* libri del poema eroico ». Invero la tripartizione della materia, quale risulta nell'edizione veneziana, oltre a riflettere uno schema non inconsueto nelle teorizzazioni cinquecentesche di poetica, risponde pienamente alla stessa proposizione dell'opera, dove il Tasso dichiara di voler trattare, in tre parti distinte, della materia, della forma, ossia della « favola », e dell'« ornamento ». Verrebbe quindi spontaneo risolvere semplicemente la questione supponendo un errore nella lettera del Tasso. Ma il fatto di veder riconfermato altrove (²), dallo stesso autore, il numero di *quattro* libri, ci ha insospettiti al punto da prendere in seria considerazione l'ipotesi di una stesura giovanile più ampia di quella pervenutaci con l'edizione dell'87. E in realtà, a un attento esame interno del testo veneziano, il sospetto di lacunosità risulta fondato per lo meno in un punto. Infatti alla fine del secondo libro, dopo aver difeso con vari argomenti l'unità d'azione, il Tasso si propone di trattare nel discorso seguente « con qual arte il poeta introduca nell'unità della favola questa varietà così piacevole e così desiderata da coloro che gli orecchi alle venture de' nostri romanzatori hanno assuefatti » (³). Il libro seguente invece riguarda le varie forme di stile, e non v'è traccia in esso di questa trattazione preannunziata dal Tasso (⁴). Inoltre, a dir il vero, lo stesso terzo libro lascia l'impressione di una certa incompiutezza, soprattutto per il finale in sospeso, senza alcuna « cornice » conclusiva. Dalla convergenza di tutti questi elementi (la duplice affermazione tassiana di « quattro libri», la mancanza della trattazione sulla « varietà » e l'impressione d'incompiutezza che ci lascia il terzo libro), risulta quindi non infondato il sospetto che l'edizione dell'87 ci abbia tramandato, per ragioni e circostanze che ci sfuggono, un testo ridotto rispetto alla stesura giovanile.

In ogni modo la stampa veneziana, lacunosa o meno che fosse, apparve al Tasso certamente inadeguata rispetto al testo che egli si propo-

---

(¹) V. lett. 13.

(²) V. *Discorsi del poema eroico*, p. 61.

(³) V. p. 39.

(⁴) Nei *Discorsi del poema eroico*, in corrispondenza di questa lacuna, c'è una breve trattazione sulla varietà di azioni nel poema eroico, e in particolare nell'*Odissea* e nell'*Eneide* (v. pp. 146-8).

neva di pubblicare. Dal canto suo infatti l'autore doveva considerare la redazione primitiva come provvisoria e incompiuta ; tant'è vero che già nel '74 era in corso, sia pure a un livello preparatorio, la rielaborazione dell'opera (1). Comunque, la spinta decisiva per una revisione e un accrescimento organici del testo giovanile gli venne in seguito alla apparizione della stampa veneziana : insoddisfatto di questi *Discorsi*, che giudicava « tanto imperfetti » (2), il Tasso si dedicò subito con rinnovato impegno alla loro rielaborazione (3), tanto che sperava di terminarli entro la fine di luglio (4). Ai primi d'agosto il Tasso partiva per Bergamo, dove si tratteneva sino agli ultimi del mese. Certamente il poeta aveva portato con sé, fra le varie sue scritture, il manoscritto dei *Discorsi* rifatti, che dovevano essere ormai ultimati se, ritornando poco dopo a Mantova, egli poteva lasciarli alle cure dei parenti bergamaschi perché fossero ricopiati (5). Anzi, proprio in questo soggiorno, così ricco di iniziative e di progetti editoriali (ben presto rivelatisi per lo più illusori), dovette nascere l'accordo col Licino per un'edizione, insieme con altre opere, dei *Discorsi del poema eroico*. A partire dal settembre infatti il Tasso chiede ripetutamente all'abate bergamasco, anche per tramite di intermediari, la restituzione dei *Discorsi* manoscritti (oltre che delle altre sue scritture), accennando esplicitamente in alcune lettere alla propria intenzione di rivederli prima che fossero, dal Licino stesso, stampati (6). Per oltre un anno il poeta insiste continuamente in queste

---

(1) V. lett. 18 : « Ai *Discorsi* non posi più mano : ma ho studiato e pensato molto per arricchirli e fortificarli ; e molte nuove considerazioni ho trovate, ed osservati molti luoghi ed esempi d'antichi a questo proposito ».

(2) V. lett. 830.

(3) V. lett. 847, 856, 857, 860, 861, 864.

(4) V. lett. 866.

(5) V. lett. 883.

(6) V. lett. 886, LXXVIII (in SOLERTI, *Vita*, cit., II, p. 47), 901, 918, 919, 929, 933, 934, 939, 940, 941, 967, 973, 974, 978, 983, 984, 986, 994, 996, 998, 1000, 1001, 1002, 1009, 1015, 1020, 1024, 1030, 1047, 1051, 1067, 1069. In queste lettere si nota una contraddizione circa la ripartizione dei nuovi *Discorsi* : il Tasso infatti accenna ora a « sei » (lett. 929) ora a « sette » libri del poema eroico (lett. 998, 1009). L'*editio princeps* di *P. E.*, uscita a Napoli nel '94, figura composta di sei libri. All'inizio del sesto libro però (p. 228) il Tasso dichiara di voler proseguire la trattazione delle forme « ne' seguenti » (libri). Non si può escludere invero che ci sia stata una redazione intermedia più vasta di quella tramandataci dalla stampa napoletana ; ma in tal caso la riduzione risalirebbe certamente all'autore, che autorizzò e, in una certa misura, seguì questa edizione (da essa rimase esclusa, contro la volontà del Tasso, la *Difesa di Virgilio*, ma sappiamo che questo lacerto di poche pagine doveva rientrare nel terzo libro). Data però la contraddittorietà delle stesse testimonianze tassiane,

richieste, senza ottenere soddisfazione. Anzi, col passare del tempo i rapporti col Licino si inaspriscono, tanto da rendere sempre più improbabile (anche per l'infelice esperienza del *Torrismondo*) la progettata edizione. E infatti dopo che il Tasso riebbe finalmente, nel dicembre dell'88, il manoscritto dei *Discorsi* (1), nulla più testimonia una ripresa di contatti con l'abate bergamasco per la stampa dell'opera. Anzi, nella stessa lettera in cui il poeta annuncia al Licino di aver ricevuto « i *Discorsi* poetici assai ben legati ed avviluppati in una carta », si duole che non gli siano state mandate anche « le copie di questi, e de' miei *Dialoghi* similmente ; sì perché io n'ho gran bisogno, sì perch'altri non se ne possa valere, e ristamparli » (2). Segno che il Tasso intendeva garantirsi una propria libertà d'azione per le future imprese editoriali.

Successivamente i *Discorsi* rientrano nei piani di *Opera omnia* che il Tasso vagheggiò di poter realizzare con la collaborazione di altri editori (3). Ma, come sappiamo, questi progetti rimasero inattuati, e i *Discorsi del poema eroico* videro la luce, in un volume a sé, soltanto nel 1594, a Napoli, presso la stamperia dello Stigliola (4).

è più probabile pensare o a un errore del Tasso quando allude a una suddivisione in sette libri, o, meglio ancora, a un'incertezza temporanea dell'autore circa la partizione della materia ; incertezza risolta poi, al momento della stampa, con la distinzione in sei libri.

(1) V. lett. 1076.

(2) V. lett. 1076. In lettere successive (1084, 1093, 1095) rinnova la richiesta di queste copie.

(3) V. lett. 1183, 1335.

(4) Prima della pubblicazione il Tasso dovette tornare sul testo manoscritto del 1587, se non altro con aggiunte. Certamente posteriore infatti è il brano, conservatoci autografo, che va da p. 86 a p. 91, in quanto il Tasso in esso (p. 90) confuta un'opinione espressa dal Comanini nel suo *Figino*, uscito nel 1591. Lo stesso frammento autografo della *Difesa di Virgilio* (pp. 156-61) fu composto con ogni probabilità dopo il 1587. Infatti, secondo una didascalia autografa che accompagna il brano manoscritto, si tratta di « cose tralasciate per la debil memoria de l'autore, le quali ne la p. 93 [dell'edizione Stigliola] possono essere aggiunte ». Nonostante le richieste del Tasso (v. lett. 1512), questa *Difesa* non fu inserita nella stampa citata.

II

DISCORSI DELL'ARTE POETICA

A) TESTIMONIANZE

Manoscritti

Milano

Biblioteca Ambrosiana

A_1 = Ms. *Q. 120. sup.*; cart., del sec. XVI; mm. 320 × 225; cc. 3 n.n. + 386 + 1 n.n.; numerazione recente a matita. Consta di vari fascicoli, scritti da mani diverse; molti di essi recano una cartolazione primitiva a penna (1). Legatura in cartone. Proviene dalla biblioteca di Giovan Vincenzo Pinelli.

Le cc. 145-63, di mm. 312 × 210, contengono il primo e il secondo libro dei *Discorsi dell'arte poetica*. La c. 164*r* (2) contiene un frammento di poche righe, scritto dalla stessa mano che ha steso l'intera copia, e ripetuto in basso, con qualche errore, da altra mano (3). Una terza mano è intervenuta a correggere alcuni errori e a integrare alcune omissioni del copista. La numerazione a matita è

(1) In corrispondenza di questa vecchia cartolazione la numerazione a matita per lo più non è indicata, ma essa tiene conto, nella progressione del conteggio, di tutte le carte del codice.

(2) La c. 164 è contrassegnata, a matita, dal n. 165, ma si tratta di un errore di numerazione.

(3) Esso reca a fianco un chiaro segno di rinvio, il cui corrispondente si ritrova alla c. 161*v*. Questo frammento, riprodotto più avanti in apparato (p. 286), è probabilmente una rielaborazione provvisoria del passo dei *Discorsi* a cui si fa rinvio.

indicata solo sulle cc. 145, 146, 165 (ma in realtà 164); a partire dalla c. 146 il fascicolo reca una numerazione autonoma, a penna, da 1 a 19. Bianche le cc. 145*v*, 164*v*.

A_2 = Ms. *R. 99. sup.* (olim *F. n. 280*); cart., del sec. XVI; mm. 322 × 224; cc. 1 n.n. + 341 + 1 n.n.; numerazione recente a matita. Consta di vari fascicoli, scritti da mani diverse; alcuni recano una cartolazione primitiva a penna ([1]). Legatura in cartone. Proviene dalla biblioteca di Giovan Vincenzo Pinelli.

Le cc. 84-107, di mm. 315 × 224, contengono il primo e il secondo libro dei *Discorsi dell'arte poetica*. Il testo reca pochi emendamenti e integrazioni, per i quali non è sempre sicura paleograficamente l'identificazione della mano ([2]). Bianche le cc. 85, 107*v*.

A_3 = Ms. *R. 99. sup.*, cit.

Le cc. 108-12, di mm. 314 × 218, contengono le prime pagine (3, 1-11, 17) dei *Discorsi dell'arte poetica*: inc. *A tre cose . . .*, expl. *Rithmo intendo la misura incovime* [sic]. Il testo reca poche correzioni e integrazioni, probabilmente della stessa mano che ha esemplato l'intero frammento. Bianca la c. 112*v* ([3]).

Rappresenta più che altro una curiosità il ms. *A. 298.* della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, il quale reca, alle cc. 69*v*-77*r*, un *Breve compendio de' tre Discorsi dell'arte poetica fatti da Torquato Tasso nel tempo ch'egli compose la sua Gerusalemme Liberata; i quali Discorsi trattano in particolare del poema eroico.* Esso infatti è una riduzione, stesa nel sec. XVIII, del testo a stampa dei *Discorsi*. Su questo manoscritto v. *Inventari dei manoscritti delle Biblioteche d'Italia*, XXX, pp. 119-20.

([1]) Anche in questo codice le carte contrassegnate dalla vecchia numerazione non recano in genere quella nuova a matita, ma risultano ugualmente conteggiate nell'ambito di questa successiva cartolazione.

([2]) Certamente della stessa mano è l'integrazione di c. 101*r*, scritta dal copista sul margine inferiore per colmare l'omissione in cui è incorso alla riga 26. Negli altri casi l'intervento è così esiguo da non permettere un'identificazione sicura della grafia. In un solo punto, dove è stata operata un'integrazione a senso con l'aggiunta di un *di* nel margine bianco, a stretto contatto con l'inizio di riga (c. 95*v*, 23), rimane il dubbio che si tratti di una scrittura diversa da quella dell'intera copia.

([3]) V. anche, intorno a questi codici: A. Rivolta, *Catalogo dei codici pinelliani dell'Ambrosiana*, Milano, Tip. Pont. Arciv. S. Giuseppe, 1933, pp. 60-2, 82-4.

EDIZIONI

V = DISCORSI / DEL SIGNOR / TORQUATO TASSO. / DEL-L'ARTE POETICA; ET IN / *particolare del Poema Heroico.* / ET INSIEME IL PRIMO LIBRO DELLE LETTERE / scritte a diversi suoi amici, le quali oltra la famigliarità, sono ri/piene di molti concetti, et avertimenti poetici a di/chiaratione d'alcuni luoghi della sua / Gierusalemme liberata. / GLI UNI, E L'ALTRE SCRITTE NEL TEMPO, / *ch'egli compose detto suo Poema.* / NON PIÙ STAMPATI. / CON PRIVILEGI. / [impresa] / IN VENETIA, MDLXXXVII. / Ad instanza di Giulio Vassalini Libraro a Ferrara; in 4°. 1587

Precedono cc. 5 n.n.: cc. [1] e [2*v*] bianche; c. [2*r*] frontespizio; c. [3] la seguente lettera dedicatoria:

ALL'ILLUSTRISSIMO E REVERENDISSIMO SIGNORE
E PADRON MIO COLENDISSIMO
IL SIGNOR SCIPION GONZAGA
PATRIARCA DI GIERUSALEMME

È ben ragione che il frutto alla radice dalla quale, quasi furando l'umore, ebbe il suo nascimento, maturo finalmente ne caggia. E ben si conviene che l'acqua di o artificiosa o natural fonte al principio onde discese fuori ultimamente spicciando risorga. A V. S. illustrissima e reverendissima furono scritti i *Discorsi poetici* e alcune lettere del signor Tasso; ora mandandosi in luce, è ben ragione che parimente caggiano nelle sue mani, come a radice o seme della sua composizione. Da lei mi vennero; or ben conviensi che a lei, come a principio della sua luce, ne risorgano. E chi sa che componendosi dall'auttore non prendessero, quasi dolcemente furando, da i suoi consigli e avertimenti alcuna cosa? Questo so ben io, che il signor Tasso l'ha sempre tanto riverita e avuta in tale stima che, come ha ambito il parere di lei nelle maggiori sue poesie, così non avrebbe sdegnato che il grande Scipione gli avesse date armi e schermi, semi e splendori da fruttare e maturare i parti del suo ingegno, e da difendere e ischermire i suoi componimenti. Ma a chi non è noto il valor di V. S. illustrissima e reverendissima bene ha chiusi gli occhi ne' più tenebrosi abbissi dell'oscurità; e pur non dubito io che sin là dentro non abbia spuntato la chiarezza del suo gran nome. V. S. illustrissima li accetti adunque con quella serenità d'animo che suol essere emola della serenità del suo sangue; e se non per l'affetto e per la candidezza del core di chi l'invia, né per la dottrina e affezione di un tanto suo amico e servitore quanto è l'auttore, almeno perché vengono ad esser ad un certo modo sua fattura. E la inchino baciandole riverentemente le mani. Devotissimo e umilissimo servitore

GIOVANNI BATTISTA LICINIO.

c. [4]:

GIULIO VASSALINI A' LETTORI

Nel medesimo tempo, benigni lettori, che il signor Torquato Tasso compose il suo ben ordinato poema, egli compose anco i presenti *Discorsi* sopra l'arte poetica (che a utile e a beneficio vostro e a essaltazione di cotant'uomo ho messo alle stampe), per dimostrare al mondo con quant'ordine e con quanta ragione egli lo avesse composto. E furono scritti da lui con intenzione che venissero quelli alla luce del mondo nel medesimo tempo che fosse venuto quello. E se egli fosse stato vago allora di tor parere da molti uomini dotti e professori di cotest'arte, come egli fu di torlo del suo *Gierusalemme* (dove per tal cagione se ne sparsero molte copie per l'Italia), non sarebbono stati tanti anni nelle tenebre; anzi più curiosamente sarebbono stati stampati di quello che fu stampato il poema. Ma una sol copia, di sua mano, ne restò appresso un gentiluomo di valore (per non dir prencipe), il quale l'ha tenuta fin ora sepolta; e per vedermi così vago della gloria di così fatto poeta, s'ha contentato di farmene dono; onde io gli ho voluti accompagnare con una quantità di lettere famigliari a diversi intelligenti, fatte in modo di discorso, pur in materia del suo poema, scritte a quelli che davano parere di esso; nelle quali voi vederete per entro sparsi molti giovevoli avertimenti di sì bell'arte, i quali vi faranno più perfettamente conoscere il valore del signor Torquato. E perché ho raccolto questa prima parte da diversi gentiluomini, in diversi luoghi e scritte per diverse mani, potrebb'essere che vi fosse corso per entro qualche errore; essendo ciò, voi m'escusarete, facendo che il vostro giudicio da se stesso lo corregga; che fra tanto io non resterò di affaticarmi per investigare di qualch'altra sua degna composizione, accioché voi ne riceviate godimento e utile, il poeta onore e gloria, e io somma sodisfazione.

c. [5*r*] indice; c. [5*v*] *Tavola de' nomi di coloro a' quali sono scritte le lettere poetiche di questo volume.* Il testo dei *Discorsi* occupa le cc. 1*r*-33*v* num. Da c. 34*r* a c. 108*v* le *Lettere poetiche.* In fine 1 c. n.n., bianca [1].

---

[1] Il Gamba (*Serie dei testi di lingua...*, Venezia, 1839, p. 293, n. 971) ritiene questa stampa uscita dall'officina aldina, quantunque il Renouard non ne faccia menzione nei suoi *Annales.* Da questa attribuzione dev'essere nata l'indicazione del Graesse (*Trésor de livres rares...*, Dresde, 1867, t. VI, parte II, p. 39), il quale elenca un'edizione dei *Discorsi* pubblicata in Venezia, presso Aldo, nello stesso anno 1587. Infatti, nessun esemplare di siffatta stampa ci è stato possibile ritrovare nelle biblioteche italiane, per cui è legittimo supporre che il Graesse abbia registrato come sicura quella che è soltanto, secondo il Gamba, una presunta edizione aldina. Inoltre, è da ritenere fantomatica la ristampa indicata nel frontespizio della *Parte quarta* delle *Rime e prose* uscite a Venezia, appresso G. Vasalini, nel 1589-90, dove si legge: *et aggiontovi i Discorsi dell'arte poetica.* Ma in nessuno dei vari esemplari controllati figurano riprodotti i *Discorsi*

Qui di seguito diamo notizia delle successive edizioni dei *Discorsi dell'arte poetica*, anche se esse non servono alla costituzione del testo, in quanto tutte si rifanno, direttamente o indirettamente, a V [1].

Opere di Torquato Tasso colle controversie sopra la Gerusalemme liberata Divise in sei Tomi, in Firenze, Nella Stamperia di S.A.R. per li Tartini, e Franchi, 1724, t. IV, pp. 11-37. Edizione curata da Giovanni Bottari. Riproduce V, con alcuni emendamenti e interventi congetturali. 1724

Delle opere di Torquato Tasso, con le controversie sopra la Gerusalemme liberata, E con le Annotazioni intere di varj Autori, notabilmente in questa impressione accresciute, in Venezia, appresso Steffano Monti, e N.N. Compagno, 1735-42, vol. V (1735), pp. 487-524. Edizione curata da Anton Federico Seghezzi. Riproduce, con alcune divergenze, la ristampa precedente. 1735

Opere di Torquato Tasso, Milano, Dalla Società Tipografica de' Classici Italiani, 1804-5, vol. III (1804), pp. 5-76. Il testo, curato da Giovanni Gherardini, risulta migliorato rispetto alle due ristampe precedenti, e più fedele alla principe. 1804

Opere di Torquato Tasso colle controversie sulla Gerusalemme poste in miglior ordine, ricorrette sull'edizione fiorentina, ed illustrate dal professore Gio. Rosini, Pisa, presso Niccolò Capurro, 1821-32, vol. XII (1823), pp. 197-248. Riproduce, con qualche divergenza, il testo veneziano della Monti. 1823

Aminta, favola boschereccia di Torquato Tasso. Si aggiungono le Poesie scelte e i Discorsi sull'arte poetica, del medesimo, Firenze, presso Giuseppe Molini all'insegna di Dante, 1824, pp. 411-78. Edizione abbastanza vicina alla capurriana. 1824

---

[1] Trascuriamo di elencare le ristampe antologiche. Merita tuttavia di essere segnalata la scelta inclusa nel vol. I delle *Opere di Torquato Tasso*, a cura di B. T. Sozzi, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1955, pp. 651-90. I *Discorsi dell'arte poetica* vi sono riprodotti ampiamente, col riassunto delle parti omesse, e utilmente commentati. Il testo seguito è quello di G.

1833 *Opere complete di Torquato Tasso in verso ed in prosa*, vol. I: Venezia, coi tipi di Giuseppe Picotti, 1833; vol. II, Venezia, co' tipi di Luigi Plet, 1835 (1). I *Discorsi* occupano le pp. 131-49 del vol. I. In genere questa edizione delle *Opere* viene considerata una semplice riproduzione della capurriana. Per quanto riguarda *A.P.*, essa accoglie alcune lezioni proprie del testo rosiniano, ma non mancano le rettifiche e le divergenze.

1842 *Opere di Torquato Tasso*, [Napoli], Stabilimento del Guttemberg, 1840 (2), vol. III (datato 1840, ma in realtà 1842), pp. 1-21. Edizione assai vicina alla precedente.

1845 *Dell'arte poetica discorsi tre di Torquato Tasso e Lettere poetiche del medesimo*, Bologna, presso Marsigli e Rocchi, 1845, pp. 1-109. Edizione, a cura di Gaetano Gibelli, abbastanza fedele a V.

1875 G = *Le prose diverse di Torquato Tasso*, nuovamente raccolte ed emendate da Cesare Guasti, cit., vol. I, pp. 1-64. Edizione accurata e criticamente fedele a V.

1901 *I Discorsi dell'arte poetica, il Padre di famiglia e l'Aminta*, annotati per cura di Angelo Solerti, Torino, G. B. Paravia, 1901, pp. 1-67. Riproduce G.

---

(1) Edizione uscita a dispense, in Venezia, con varie note tipografiche, tra il 1833 e il 1841, e raccolta in due volumi coi frontespizi indicati (v. *La raccolta tassiana della Biblioteca Civica «A. Mai» di Bergamo*, Bergamo, A cura della Banca Piccolo Credito Bergamasco, 1960, p. 23, n. 9, e SOLERTI, *Appendice alle opere in prosa di Torquato Tasso*, Firenze, Le Monnier, 1892, p. 14, n. IV). I *Discorsi dell'arte poetica*, usciti nel fasc. III del vol. I, furono pubblicati dal Picotti nel 1833. Del vol. I, inoltre, si hanno esemplari col seguente frontespizio: *Tutte le poesie di Torquato Tasso col Trattato del poema eroico, i Discorsi dell'arte poetica e la vita scritta dal Manso. Volume unico*, Venezia, co' tipi di Luigi Plet, 1835 (v. *La raccolta tassiana*..., cit., p. 39, n. 82). Dell'intera edizione si hanno anche esemplari, in quattro volumi, col solo frontespizio mutato e con l'indicazione: Venezia, 1867 (v. *La raccolta tassiana*..., cit., p. 24, e SOLERTI, *Appendice*..., cit., p. 14).

(2) Edizione uscita a dispense, in Napoli, con varie note tipografiche, tra il 1839 e il 1842, e raccolta in quattro volumi col frontespizio indicato (v. *La raccolta tassiana*..., cit., p. 23, n. 10, e SOLERTI, *Appendice*..., cit., p. 15). Si hanno inoltre esemplari col solo frontespizio mutato e con l'indicazione: Napoli, Guttemberg, 1848 (v. *La raccolta tassiana*..., cit., p. 23, n. 11).

Mz = TORQUATO TASSO, *Prose*, a cura di Ettore Mazzali, cit., pp. 349-410. L'editore ha esplorato parzialmente la tradizione manoscritta (A_2 e A_3), giungendo all'erronea conclusione che si tratta di trascrizioni di V. Pertanto egli si attiene, con poche divergenze, al testo di G. 1959

Opere di Torquato Tasso, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mursia, pp. 819-63. Riproduce G. 1961

B) LA PRESENTE EDIZIONE

a) CONFRONTO TRA V e A_1

Altrove abbiamo dimostrato che A_2 e A_3 sono copie dirette di A_1 (1), e pertanto non servono alla costituzione del testo dei *Discorsi*. Rimane ora da vedere se è possibile stabilire gli esatti rapporti di tradizione tra la stampa principe e A_1. La storia esterna di queste fonti ci attesta soltanto che V deriva direttamente dall'autografo (2), mentre non ci fornisce indicazioni atte ad accertare l'ascendenza del manoscritto. Al confronto testuale i due testimoni presentano un certo numero di divergenze, le quali, se ci portano a escludere una derivazione di A_1 dalla stampa (e, se ce ne fosse bisogno, viceversa), non aiutano però a stabilire esattamente e con sicurezza la parentela tra le fonti stesse. Una buona parte di queste varianti sono di entità minima, tali che si possono interpretare con molte probabilità come divergenze di tradizione, dovute al copista di A_1 oppure al tipografo (anche se poi è difficile, in qualche caso, determinare la lezione autentica). Trascurando quindi queste differenze pressoché insignificanti, vediamo quali indicazioni possono offrire, ai fini di una ricostruzione genetica, le varianti più rimarchevoli:

	V	A_1
4, 6	per se stesse non	per sé non
5, 10	e di udirle	[*manca*]
6, 7	e vera fu già	e fu già

(1) V. *I manoscritti dei* Discorsi..., cit.

(2) V. la citata avvertenza *A' lettori* del Vasalini (p. 274).

6, 35	queste due nature	queste nature
7, 4	il quale insegni	ch'insegni
8, 11-2	com'erano	com'essi erano
34	e gli altri simili	e i simili
9, 23	L'istoria di secolo lontanissimo porta	L'istorie di secolo lontanissimo portano
11, 12	de gli	e degli
12, 20	persone	le persone
13, 9	siano differenti	siano di spezie differenti
15, 22	di cadere	cadere
21, 21-2	ch'ecceda di tanto o di tanto manchi	che di tanto ecceda o tanto manchi
36	membra rimirando	membra unitamente rimirando
22, 24	altri all'incontra	alcuni all'incontro
30	e cavalieri	e de' cavalieri
23, 15	per l'accurata	per accurata
31	libri vi cercano	libri cercano
24, 13	le sia dall'arte	dall'arte le sia
27	un sol poema	un poema
25, 26-7	alcune condizioni	certe condizioni
28, 27	e co'	e che co'
30	spezie di poesia	spezie alcuna di poesia
31, 4	arbitrium est et	arbitrium et
14	tutte le cose	tutte quelle cose
21	cose si ritrovano poi	cose poi si ritrovano
33, 12	passato	e passato
34, 16	l'ultima	l'altra
36, 25	di difficultà	difficultà
38, 18-9	incanti e venture	incanti, venture
39, 3	o le biasima	le biasima

Anche qui invero si dà una discreta percentuale di casi per i quali è fondato il sospetto che la variante sia dovuta a corruzione (soprattutto per omissione) di un testimone. Rimangono tuttavia alcune divergenze, sostanzialmente indifferenti (come le inversioni, oppure il *quale/ch', altri/alcuni, alcune/certe,* per limitarci ai casi più tipici), sulla cui genesi si può avanzare più di un'ipotesi, ognuna di per sé legittima, ma nessuna decisiva ai fini di una discriminazione assolutamente certa. Da un lato infatti, se consideriamo il numero ridotto di siffatte ambivalenze, è ammissibile che esse siano nate in seno alla trasmissione testuale, e che alla loro origine possa essere, almeno in parte, un archetipo ancora « provvisorio », e pertanto di difficile e talora diversa interpretazione. D'altra parte però non si può escludere che il Tasso sia intervenuto sul

proprio testo con alcuni ritocchi episodici, e che una delle due fonti sia rimasta estranea a questa revisione marginale [1]. A rigore poi si possono avanzare altre congetture. Infatti, se teniamo conto che l'originale dei *Discorsi* rimase per un certo periodo presso Scipione Gonzaga, a cui l'opera era indirizzata, e che lo stesso testo passò poi nelle mani del Licino per essere dato alle stampe, non è inverosimile, soprattutto conoscendo l'attività revisoria del primo nei riguardi di altre opere tassiane, e la natura indiscreta del secondo, che il manoscritto abbia subito in questi passaggi qualche lieve ritocco locale. Come si vede, ci troviamo di fronte a una pluralità d'interpretazioni più o meno egualmente possibili, senza avere a disposizione elementi obiettivi, di storia esterna, per un'opzione sicura. Piuttosto possiamo escludere con certezza, dato il numero ridotto e la natura di siffatte divergenze, che V e A_1 testimonino una vera e propria duplicità di redazione: anche nel caso, puramente ipotetico, che alcune varianti risalgano al Tasso, esse non toccano in effetti la sostanziale identità e unicità del testo riportato dalle due fonti.

b) Criteri d'edizione

A questo punto, trovandoci nell'impossibilità di accertare se ci sia stato o meno, all'interno della tradizione, un intervento revisorio dell'autore, e data la fondamentale equivalenza delle divergenze testuali tra i due testimoni (ad eccezione, ovviamente, dei casi di lezione per lo meno sospetta), abbiamo considerato opportuno, come criterio generale, tenere a fondamento del nostro testo l'edizione principe, chiamando A_1 a collaborare soltanto in quei pochi casi di corruzione, certa o presunta, del testo a stampa. A questa scelta ci ha indotti più di un motivo: anzitutto il fatto che la lezione di V è quella « vulgata »; in secondo luogo l'incompletezza di A_1 (due libri soltanto) rispetto alla stampa, per cui l'adozione del testo manoscritto ci avrebbe costretti, per il terzo libro, a ricorrere a V, cioè ad usare un criterio contaminatorio. In vari casi poi questa nostra soluzione è confortata da un elemento obiettivo di notevole importanza. Un confronto attento con i *Discorsi del poema*

---

[1] Il Tasso potrebbe avere operato questi ritocchi, a copiatura di A_1 già avvenuta, sull'esemplare da cui derivò successivamente la stampa, o anche, ma con minore probabilità, su una *x* che servì da antigrafo ad A_1, e da cui la stampa rimase indipendente.

eroico, dove, com'è noto, buona parte della redazione giovanile si ritrova immutata o lievemente ritoccata [1], ha dato i seguenti risultati: là dove il testo primitivo dei *Discorsi* non è stato trasformato, amplificato o ridotto al punto da aver perso la propria forma originaria (ma questi casi di mutamento sostanziale riguardano una percentuale ristretta dei passi in questione), i *Discorsi del poema eroico* confermano in nettissima maggioranza la lezione di V, e quando se ne scostano, coincidendo con la lezione manoscritta, è perché quasi sempre la lezione di V era erronea o scarsamente attendibile [2].

Invero questa fedeltà seriore di St [3] alla Vasalini lascia supporre che il Tasso, nella rielaborazione dei propri *Discorsi* (ripresa organicamente, si noti bene, nell'87, non appena uscita la stessa edizione veneziana), tenesse presente unicamente questa stampa principe; e a sostegno di tale congettura ci sembra indicativo il fatto che qualche errore meccanico e qualche lezione sospetta di V siano confluiti nei *Discorsi del poema eroico*. In questo modo la convalida delle varianti a stampa sarebbe nata non da una scelta consapevole tra due alternative, ma dalla preliminare univocità della fonte assunta per la rielaborazione. Comunque, anche ammettendo la genesi passiva e condizionata di tutte queste conferme, dobbiamo riconoscere che esse conferiscono alle rispettive lezioni di V un valore di legittimità «postumo», ma egualmente tassiano. E in questi casi pertanto, conservando (come abbiamo fatto) la variante della stampa, abbiamo la certezza di preferire una lezione autenticata, sia pure in epoca tarda e in modo probabilmente meccanico, dal Tasso stesso.

Anche questa norma tuttavia presenta le sue eccezioni, costituite dal fatto, già accennato, che nei *Discorsi del poema eroico* si sono trasferite alcune lezioni erronee o fortemente sospette di V. Per questo motivo abbiamo rifiutato, contro la testimonianza concorde di V e, successivamente, di St, le seguenti lezioni: *nella fasce* (8, 1), *accettare* (20, 34), *l'Innamoramento* (22, 16), *da gli uomini vulgari che da gli intelligenti* (34, 11-2) [4]; e in loro sostituzione abbiamo introdotto nel testo le

---

[1] V. in proposito la *Tavola di ragguaglio* che diamo qui in appendice.

[2] Eccezionalmente, pur essendo la lezione di V valida, la stampa di *P. E.* conferma la variante di A_1, ma, come vedremo, si tratta di coincidenze insignificanti.

[3] Questa sigla contrassegna la stampa principe di *P. E.*, tenuta a fondamento del nostro testo (tranne che per i brani conservatici autografi). Per la descrizione v. oltre, a p. 289.

[4] Propendiamo a interpretare questa lezione come un errore, più che uno scambio dialettale della preposizione *da* per *di*. Probabilmente il tipografo ha inteso come complemento d'agente, dipendente da *siano osservati*, quello che è invece specificazione di *diletto*.

rispettive varianti manoscritte: *nelle fasce* (1), *accattare, l'Innamorato, de gli uomini vulgari che de gli intelligenti* (2).

Si dà anche qualche raro caso, come abbiamo accennato, in cui la lezione successiva di St si identifica con quella manoscritta di A_1. Ma il fatto si può spiegare agevolmente tenendo conto che in questi punti il testo di V è quasi sempre corrotto o fortemente sospetto. Rientrano nella categoria degli errori : *potran* (6, 30), *suo* (25, 11), *conosciuta* (25, 25), *Eneo* (32, 29) ; in luogo dei quali A_1 e St recano la giusta lezione (da noi, ovviamente, accolta): *portan* (3), *uno, non conosciuta, Enzo* (4). Nessun dubbio inoltre nel preferire alle lezioni *questo* (14, 34), *romanza* (26, 5), *modo* (36, 4) di V, ben poco attendibili, le varianti *quello, romanzo, nodo,* testimoniate concordemente dal manoscritto e dalla Stigliola.

Qualche incertezza può nascere là dove St ripete la variante manoscritta pur essendo la lezione di V pienamente valida:

	V	A_1 e St
5, 13	e 'l tragico e l'epico	il tragico e l'epico
20, 18	presa	preso
22, 20	che fa l'ultima condizione	che fu l'ultima condizione

Invero si tratta di divergenze minime ed eccezionali, che fanno pensare a una pura coincidenza tra A_1 e St, tanto più che nel secondo e terzo caso il contesto ha subito, nella rielaborazione di *P. E.*, alcuni mutamenti di cui bisogna tener conto. Infatti *preso* in St (123, 20) è nato dalla posposizione dell'oggetto, per cui l'uguaglianza con A_1 ha ben poco valore. Analogamente, nel terzo caso, non figura più in *P. E.* (126, 7) quella seconda relativa (*che fu*) la quale rende invece sospetta, per la ripetizione che ne consegue, la lezione di A_1 (*che fu l'ultima condizione che fu*). Tutto fa ritenere quindi che l'identità tra A_1 e St in questi luoghi sia puramente casuale, per cui non abbiamo motivo di

(1) Nel manoscritto *fascie*.

(2) Ovviamente, sulla base di A_1, siamo intervenuti a correggere anche i rispettivi passi di *P. E.* (97, 2-3 ; 124, 3-4 ; 126, 3 ; 138, 11).

(3) St *portano* (94, 19).

(4) Lezione primitiva di A_1 *Enno*, corretta poi in *Enzo*, forse da altra mano. A questi casi si può aggiungere: *coraico* (27, 23) ; in A_1 la lezione originaria *coraico* è stata corretta, forse da altra mano, in *comico*. Indirettamente si ha una conferma di questa lezione esatta in St (130, 34), che reca *comici*.

rifiutare la lezione di V, valida per lo meno quanto quella manoscritta (e in un caso addirittura più attendibile).

Un punto delicato è costituito da quei luoghi in cui A_1 presenta una lezione più estesa di V, senza che per questo il contesto risulti, in una delle due fonti, erroneo. Si tratta in tutto di nove casi, per cinque dei quali (segnati con l'asterisco), la lezione di V risulta confermata da *P. E.*:

	V	A_1
8, 11-2	com'erano	com'essi erano
11, 12	de gli	e degli
12, 20	* persone	le persone
13, 9	siano differenti	siano di spezie differenti
21, 36	membra rimirando	membra unitamente rimirando
22, 30	* e cavalieri	e de' cavalieri
28, 27	* e co'	e che co'
30	* spezie di poesia	spezie alcuna di poesia
33, 12	* passato	e passato

Quanto alle lezioni che sono convalidate dalla rielaborazione più tarda dei *Discorsi* non rimane, ci pare, che uniformarsi alle soluzioni adottate in precedenza, e conservare il testo di V, anche se, almeno in un punto (28, 30), sussiste il dubbio che la stampa possa essere portatrice di un'omissione. Per il resto, si dà una divergenza di natura sostanzialmente indifferente (11, 12), e non abbiamo quindi motivo di rifiutare la lezione di V. Rimangono così tre casi, in cui è evidente che la lezione manoscritta porta al contesto qualcosa di essenziale (*unitamente*), o comunque una maggiore perspicuità discorsiva, per cui ci sembra fondato supporre che in questi punti la differenza tra le due fonti sia dovuta a omissione accidentale del tipografo. In base a questo sospetto abbiamo quindi introdotto nel testo le aggiunte di A_1, con buone probabilità di rispecchiare così l'autentica stesura tassiana.

Invero si presenta anche la situazione inversa, in cui è la stampa a testimoniare una lezione più estesa rispetto a quella manoscritta (1); ma questi casi non costituiscono, in linea generale, un vero problema ai fini della scelta testuale. Infatti, se c'è un sospetto di corruzione, questo

(1) Tranne che per la variante *e 'l tragico e l'epico / il tragico e l'epico* (5, 13), già considerata fra le eccezioni in cui St si identifica (ma per pura coincidenza) con A_1, per gli altri casi i *Discorsi del poema eroico* o non danno alcuna conferma, perché il testo è mutato, oppure convalidano la lezione di V.

riguarda quasi sempre A_1, come presunto responsabile di omissione. Per cui, conservando le testimonianze di V, abbiamo la garanzia di mantenere una lezione legittima almeno quanto quella manoscritta, se non addirittura, soprattutto in qualche caso, più completa. Non mancano anche qui, tuttavia, le eccezioni:

	V	A_1
6, 7	e vera fu già	e fu già
8, 36	si si faccia	si faccia

Nel primo caso infatti la presenza di *vera* suona come interpolazione della stampa, forse per attrazione del *vera* che immediatamente precede. Quanto all'altra lezione di V, non ci pare convincente l'interpretazione che ne dà il Guasti, stampando *sì si faccia*; più semplicemente si tratta, a nostro avviso, di una ripetizione meccanica del tipografo.

Riteniamo inoltre opportuno precisare che A_1 permette di reintegrare una delle due lacune materiali che si trovano in V. Infatti la lezione *i ditirambici, gli auletici* (27, 2) è riportata solo dal manoscritto, mentre la stampa, al corrispettivo luogo, reca dei puntini [1].

In più, il confronto con la tradizione manoscritta ci ha condotti ad accertare, nella stampa, due casi di errore per omissione sfuggiti a tutti i precedenti editori dei *Discorsi*:

	V	A_1
17, 11-2	successo, o più	successo, avesse o più
22, 32	l'Ariosto, partendo	l'Ariosto, che, partendo

A una lettura attenta dei rispettivi passi risulta chiara la necessità di restaurare il testo secondo la giusta lezione di A_1.

Qui di seguito indichiamo i principali interventi congetturali da noi operati sul testo dei *Discorsi dell'arte poetica*, a rettifica di lezioni sicuramente o molto probabilmente corrotte [2]:

4, 23 *Questo mi giova aver toccato*] V e A_1 *Queste mi giova aver toccato.* In *P. E.* (83, 5) il Tasso corregge in *Queste cose ho dette.* Nonostante

[1] La seconda lacuna, di p. 27, 31, si ritrova anche in A_1.

[2] Alcuni di questi interventi si trovano già in precedenti edizioni dei *Discorsi.*

questa rettifica (che coinvolge, si noti, la concordanza del participio), abbiamo optato per l'intervento più economico.

7, 11 *debba*] V e A_1 *non debba*, ma il Tasso stesso in *P. E.* (96, 14) espunge.

27, 13 *si determina* ⟨*non*⟩] L'omissione è attestata da ambedue le fonti. La nostra integrazione trova conferma nel rifacimento, assai simile, di *P. E.* (130, 24).

37, 29 *od infelicità* V] A_1 *ed* corretto in *od*? Conserviamo, con Mz, la lezione di V, corretta dagli altri editori in *o d'infelicità*.

40, 10 *seconda*] V *la seconda*.

21 *i quattro* ⟨*elementi*⟩] G, pur senza intervenire nel testo, avverte che in questo luogo va sottinteso *elementi*. Indubbiamente il testo reca qui una lacuna, e il termine proposto da G ci pare appropriato, soprattutto considerando un brano analogo del *Messaggiero* (§ 127, in *Dialoghi*, a cura di E. Raimondi, cit., II, I, p. 291): « Per qual cagione vuoi tu ch'il nostro corpo sia tratto da la terra? Non è egli *composto di quattro elementi*? Sì, rispose, ma quel che *'n lui signoreggia* e che determina il suo movimento *è la terra* ». Su questa base ci siamo pertanto decisi a integrare.

42, 26 *sono* ⟨*oziose*⟩] Abbiamo integrato in base a quanto il Tasso afferma qualche riga dopo: *o trattando materie oziose, s'avvicini alla vaghezza lirica*.

44, 15 *over*] V *ove*.

45, 35 *molto dilettano*] V *molte dilettano*.

52, 11-2 *trova concetti di minor gravità, ma di maggior vaghezza e di maggior ornamento* ⟨*il Petrarca*⟩] È stato omesso erroneamente il soggetto della frase, che non è difficile identificare nel Petrarca. Solo che l'integrazione non andrà fatta subito dopo il verbo, come appare negli editori che sono intervenuti, bensì, sulla scorta del corrispettivo passo di *P. E.* (225, 7-8 *trova concetti meno acuti e men gravi, ma più vaghi il Petrarca*), dopo *ornamento*.

Una considerazione a parte meritano le citazioni testuali. Non è una novità il fatto che il Tasso riportasse talora le fonti con una certa disinvoltura e infedeltà, vuoi perché riferiva a memoria, vuoi per incuria o indifferenza di copista. Anche qui (ma soprattutto in *P. E.*, dove le citazioni si infittiscono), il confronto con gli originali ha messo in luce varie divergenze, di fronte alle quali abbiamo adottato il criterio di conservare, nei limiti del possibile, la lezione tassiana, intervenendo soltanto, per restaurare la fonte, in caso di palese o presumibile corruzione [1]. D'altra parte, per agevolare il lettore e permettergli un riscon-

[1] È da notare che nelle citazioni latine, soprattutto in *P.E.*, la divergenza tassiana risulta talora esatta sul piano grammaticale e sintattico, ma non riguardo alla metrica. Abbiamo

tro puntuale con gli originali, abbiamo redatto in appendice un indice delle fonti citate (1).

Per quanto riguarda le citazioni comprese in *A. P.* siamo intervenuti nei seguenti casi (2):

26, 4	ius	vis (3)
52, 19	copre	coprì (4)
53, 15	un più dolce	un sì dolce (5)
30	freschi rivi e snelli	freschi rivi snelli (6)

c) VARIANTI DI A_1

Qui di seguito diamo infine l'apparato delle varianti di lezione (7) di A_1 rispetto a V, con l'avvertenza che, nel compilare questo regesto, abbiamo adottato un criterio di scelta abbastanza largo, accogliendo anche lezioni scarsamente attendibili (ma non comunque i casi di errore palese) (8):

4, 6 *per sé non*; 4, 8 *non ci è*; 5, 10 *e di udirle* manca; 5, 13 *sono il tragico*; 6, 15-6 *de gli giudiciosi*; 6, 20 *perochè*; 6, 32 *potria*; 6, 35 *queste nature*; 7, 4 *ch'insegni*; 7,36 *imperochè*; 8, 34 *o Giasone*; 8, 34 *e i simili*; 9, 16

comunque conservato, in questi casi, la lezione del Tasso. Quanto alle citazioni di poeti volgari, si dà un unico caso di ipermetria in *P.E.* (215, 16), ma esso risale molto probabilmente ai tipografo, che ha adottato la forma intera (*come*) in luogo di quella apocopata. Siamo pertanto intervenuti restaurando *com*, secondo la fonte (PETRARCA, *Rime*, CCLXIX, 13).

(1) In qualche raro caso non ci è stato possibile individuare la fonte.

(2) Indichiamo prima la lezione della fonte, introdotta nel testo, indi quella erronea rifiutata.

(3) In A_1 non è chiaro se si debba leggere *vis* o *ius*. St (129, 18) ripete *vis*. Lo stesso fraintendimento (del resto facile data la stretta somiglianza grafica dei due termini) si ritrova più avanti: 31, 4, con la conferma di A_1 e, successivamente, di St (134, 31). Anche in questi casi abbiamo restaurato la lezione della fonte oraziana (*Ars*, 72).

(4) Ma in *P.E.* (225, 14) *copre*.

(5) Ma in *P.E.* (226, 5) *un più dolce*.

(6) In *P.E.* (226, 18) *rivi freschi e snelli*. Prendiamo spunto da questo caso per far notare, anticipando un avvertimento generale, che nelle citazioni, quando sia stato necessario integrare o espungere, non abbiamo evidenziato con parentesi il nostro intervento, operato sulla base sicura della fonte.

(7) Eccezionalmente abbiamo elencato anche alcuni casi di divergenza linguistica, ritenuti degni di rilievo.

(8) Non si troveranno inoltre elencate le varianti, già discusse, che abbiamo introdotte nel testo in sostituzione di corruzioni, certe o presunte, della stampa.

però ch'in ; 9, 23 *L'istorie di secolo lontanissimo portano* ; 9, 33 *si prenda* ; 10, 11 *perché* ; 11, 2 *tragedia* ; 11, 11 *la diversità* ; 11, 12 *e degli* ; 11, 14 *dove appar* ; 11, 35 *perché* ; 11, 36 *gli medesimi* ; 12, 16 *nissuna* ; 12, 20 *le persone* ; 12, 25 *della virtù* ; 14, 27 *necessarii nel* (corretto poi in *al* ?) ; 14, 31 *dimostra* ; 15, 5 *del Belisario* ; 15, 8 *tolto* ; 15, 18 *d'ornamenti* ; 15, 22 *costretto cadere* ; 15, 35 *avea* ; 15, 36-16, 1 *usurpato* ; 17, 3 *dargli* ; 17, 12 *di verisimile* ; 19, 7 *peroché* ; 19, 29 *la cagione* ; 19, 30 *i debiti* ; 20, 6 *dell'amor* ; 20, 18 *preso* ; 20, 19 *refutata* ; 21, 21-2 *che di tanto ecceda o tanto manchi* ; 22, 20 *fu* ; 22, 24 *alcuni all'incontro* ; 22, 30 *e de' cavalieri* ; 22, 35 *li sessi* ; 23, 5 *alle luci* ; 23, 15 *per accurata* ; 23, 17 *dalli quali* ; 23, 27 *piegar e* ; 23, 30 *della cosa* ; 23, 31 *libri cercano* ; 24, 13 *dall'arte le sia* ; 24, 15-6 *e sei e dieci* ; 24, 27 *un poema* ; 24, 34 *alber* ; 25, 2 *dinanzi* ; 25, 16 *leggiere o* ; 25, 26-7 *certe condizioni* ; 27, 33 *o nelle regole* ; 28, 27 *e che co'* ; 28, 30 *spezie alcuna di poesia* ; 29, 28 *proprie* ; 30, 5 *alla gravità* ; 30, 20 *Vi ha* ; 30, 21 *o ree* ; 30, 31 *si governa* ; 31, 2 *nascentur* ; 31, 4 *arbitrium et* ; 31, 11 *bruttezza e* ; 31, 14 *tutte quelle cose* ; 31, 21 *cose poi si ritrovano* ; 32, 15 *o dallo* ; 33, 12 *e passato* ; 34, 7 *venture* ; 34, 16 *l'altra ragione* ; 35, 4-12 A questo punto A_1 riproduce il testo come in V, e inoltre reca, in una carta a parte (164*r*) il seguente brano : *Una ragione sola, oltra le predette, si possono imaginare molto più propria dell'altre : questa è che la varietà è in se stessa dilettevolissima, la quale assai maggiore si trovi nella moltitudine che nell'unità della favola. Né già io niego che la varietà non rechi piacere, però che essendo la nostra umanità composta di nature assai diverse fra loro, è necessario che d'una istessa cosa sempre non si compiacia, come l'esperienza de' sentimenti ne manifesta.* Si tratta probabilmente di una rielaborazione provvisoria dello stesso brano dei *Discorsi* incluso nel testo ; 35, 26 *truovi* ; 35, 33 *e distinto* ; 36, 11 *leggono* ; 36, 25 *più difficultà* ; 36, 31 *intrinseca di lui* ; 37, 32 *commovono* ; 37, 34 *lunghissime e flebilissime querele* ; 38, 18-9 *incanti, venture* ; 38, 34 *questa* ; 39, 3 *episodiche, le biasima.*

III

DISCORSI DEL POEMA EROICO

A) TESTIMONIANZE

Manoscritti

New York

Pierpont Morgan Library

Tl = Ms. *MA 462* (già ms. *Torella*); cart.; mm. 284 × 207; cc. 3 n.n. + 135 + 3 n.n.; tracce di vecchia numerazione a penna, nuova numerazione a matita, recente; autografo in gran parte; legatura in pelle bruna, con fregi in oro e verde, di Rivière & Son; sul dorso: *Rime e lettere del Torquato Tasso - Biblioteca Torella*. In fine, prima delle carte di guardia, è stato rilegato il volumetto a stampa *Nel terzo centenario della morte di Torquato Tasso*, Roma, Tipografia Elzeviriana di Adelaide ved. Pateras, 1895, in 8°, pp. 32 (1).

Le cc. 32*r*-49*v* (2) contengono frammenti autografi dei *Discorsi*, corrispondenti alle seguenti pagine della nostra edizione: 86, 23-91, 33 (3); 156, 26-161, 7 (4); 200, 1-202, 4; 252, 27-255, 11 (5). Il

(1) Per la storia del codice, la sua attuale consistenza e i relativi problemi di numerazione si rinvia all'articolo *Un manoscritto tassiano...*, cit.

(2) Ci riferiamo alla nuova numerazione del codice da noi proposta (v. *Un manoscritto tassiano...*, cit.), e accolta dalla Direzione della Pierpont Morgan Library.

(3) Intorno a questo brano v. la nota 4 a p. 270.

(4) È il brano della cosiddetta *Difesa di Virgilio* (v. lett. 1512), composto probabilmente in epoca successiva al 1587, e rimasto escluso da St (v. anche la nota 4 a pag. 270).

(5) L'*incipit* e l'*explicit* di questi frammenti, e della lettera dedicatoria, risultano contrassegnati, nel nostro testo, rispettivamente dai segni ⌈ e ⌋.

manoscritto contiene inoltre, sempre di mano tassiana: alle cc. 50*r*-51*r* la *Tavola degli autori citati ne l'opera* (cioè in *P.E.*); alle c.c. 53*r*-55*r* l'*errata-corrige* di St; alla c. 125 la lettera dedicatoria di *P.E.*

MILANO

Biblioteca Trivulziana

Tr_1 = Ms. *Trivulziano 116*; cart., del sec. XIX (1818); mm. 250 × 215; cc. I n.n. + 74 + I n.n.; numerazione recente a matita; legatura moderna in mezza pelle.

È copia di Tl, fatta esemplare da Melchiorre Delfico per il marchese Gian Giacomo Trivulzio nel 1818 (1). I frammenti dei *Discorsi* (compresa la *Tavola degli autori citati* e l'*errata-corrige*) si trovano riprodotti alle cc. 18*r*-34*r*; la lettera dedicatoria alla c. 61*v* (2).

Nel *Bollettino* n. 17 (1960) della Libreria Antiquaria R. Rizzi di Milano è stato segnalato un manoscritto di rime e prose tassiane proveniente dalla biblioteca di G. Rosini, con annotazioni autografe dello stesso. Si tratta di un ms. cart. del sec. XIX (posteriore di poco a Tr_1), di mm. 255 × 205, cc. 72, legato in cartone. Il codice, di cui abbiamo potuto prendere visione (3), deriva da Tr_1, o comunque da un ipotetico antigrafo o da una copia gemella di esso. I frammenti dei *Discorsi* (*Tavola* dei citati ed *errata-corrige* compresi), occupano le cc. 18*r*-34*r*; la lettera dedicatoria è alla c. 61*r* (4).

---

(1) Al codice si trovano unite tre lettere del Delfico al Trivulzio (di cui due rilegate nel volume, prima del testo), dalle quali si ricavano notizie intorno a questa copia.

(2) Intorno a questo codice v. anche, oltre al citato articolo *Un manoscritto tassiano...*, p. 19, la descrizione di G. PORRO, *Catalogo dei codici Trivulziani*, Torino, 1884, p. 432, e del Solerti in T. TASSO, *Rime*, Bologna, 1898, I, pp. 171-2, dal quale adottiamo la sigla Tr_1.

(3) In seguito il codice è stato acquistato da un privato, di cui però non ci è stato possibile conoscere il nome. Possediamo comunque il microfilm dell'intero manoscritto.

(4) V. anche, su questo codice, l'articolo *Un manoscritto tassiano...*, cit., p. 20.

Edizioni

St = DISCORSI / DEL POEMA / HEROICO, / DEL S TORQUATO / TASSO. / ALL'ILLUSTRISS.MO E REVERENDISS.MO / SIGNOR CARDINALE / ALDOBRANDINO. / [impresa] / Nella Stamparia dello Stigliola / In Napoli, Ad instantia di Paolo Venturini, [1594]; in 4°. 1594

Precedono pp. 10 n.n.: pp. [1]-[2], [4], [9]-[10] bianche; p. [3] frontespizio; pp. [5]-[6] dedicatoria; pp. [7]-[8] *Tavola de gl'Authori citati Nell'opera*. Seguono 179 pagine numerate, contenenti il testo dei *Discorsi*. Segue una p. n.n., con l'*Imprimatur* e *In Napoli, Nella Stamparia dello Stigliola a Porta Regale*; in fine 2 pp. n.n., bianche.

Come sappiamo, il Tasso durante il suo soggiorno napoletano del '94, in cui aveva avuto modo evidentemente di vedere le bozze di St, aveva preparato una tavola degli errori principali, perché venisse pubblicata ([1]). Inoltre egli aveva lasciato all'amico Polverino, che sovrintendeva all'edizione, il brano della *Difesa di Virgilio* ([2]), affinché fosse inserito nell'opera. Ambedue questi desideri rimasero però insoddisfatti, nonostante le ripetute pressioni dell'autore, e i *Discorsi* uscirono pertanto scorretti e incompleti.

A dir il vero ci fu, nel corso stesso della stampa, un intervento correttorio, episodico e marginale, su alcuni trascorsi tipografici. Infatti la collazione completa di tre esemplari di St ha messo in luce alcune lievi divergenze, che testimoniano come, nella fase stessa della tiratura, siano stati emendati alcuni errori di composizione. Diamo qui, in trascrizione diplomatica, i risultati del nostro confronto ([3]):

([1]) V. lett. 1512, 1516, 1517, 1518, 1521, 1526.

([2]) V. lett. 1512.

([3]) Il primo esemplare è di mia proprietà, il secondo della Biblioteca Universitaria di Pavia, il terzo di Lanfranco Caretti. Indichiamo prima la pagina dell'originale, indi, tra parentesi, la pagina corrispondente del nostro testo. In tondo è la forma corretta, in corsivo quella erronea; per i nomi greci apponiamo una crocetta accanto all'errore (da notare, in qualche caso, la mancanza di accento sulla lezione emendata).

	St_1	St_2	St_3
52, 7 (113, 2)	*ave*	alle	*ave* (1)
58, 21 (119, 23)	avenute (2)	avenute	*accēnate*
59, 26 (120, 30)	sia	sia	*s'è*
62, 6 (123, 13)	alla	alla	*alle*
20 (27)	οὐλομένην	οὐλομένην	† οὐλομένεν
21 (28)	ψυχὰς	ψυχὰς	† αρυχὰς
(29)	ἥρωων	ἥρωων	† ἥριὸων
63, 15 (124, 26)	in vano	in vano	*inviano*
	operatione propria	operatione propria	*operatione, s'è propria*
30 (125, 4-5)	τοῦ πραγματος	τοῦ πραγματος	† τοῦπραγματος
105, 2 (174, 6)	primo	*pr mo*	primo
114, 24 (185, 7)	pur da	*da por*	pur da
115, 35 (186, 21)	Demetrio	*Dometrio*	Demetrio
124, 34 (196, 14)	Cassi	*Casri*	Cassi
148, 36 (223, 33)	*comunque s'usa*	comunque sia, usa	comunque sia, usa
153, 6 (229, 9)	*capito li*	capitoli	*capito li*
156, 37 (233, 18)	inanzi	*nanzi*	inanzi
170, 25 (249, 26)	*l Boccaccio*	il Boccaccio	il Boccaccio
177, 19 (257, 6)	havesse	*havasse*	*havasse*

Come si vede, si tratta di correzioni a livello tipografico, poco numerose ed estremamente economiche, tali cioè da non turbare la composizione della pagina. Tutte cose che ci portano a escludere immediatamente che ci sia stata una revisione evolutiva del Tasso in seno alla stessa edizione (3).

---

(1) Nella *Tavola degli autori citati* (da noi riprodotta più avanti secondo l'autografo), i incontrano le seguenti divergenze:

St_1	St_2	St_3
Mazzonè	*Mazzonè*	Mazzone
Polibio Pontano	*Polibio Pontano*	Polibio Pontano

Nell'ultimo caso la rettifica di St_3 ha comportato uno scorrimento verso il basso degli altri nomi della colonna. Inoltre, in St_3 la p. 99 risulta erroneamente numerata come 98; in St_2, St_3 la numerazione della p. 137 reca una *l* maiuscola capovolta in luogo del 7; in St_2, St_3, a p. 102, si ha *Il fine del tertio Libro*, mentre St_1 reca *terzo*.

(2) Il femminile è comunque errato, e tutto il passo va così corretto: *di quello che sono avenuti*.

(3) L'esame di altri esemplari, limitato però al confronto dei *loci critici*, non ha sortito novità degne di rilievo. Va notato che nella rilegatura è avvenuta evidentemente una contami-

C'è da chiedersi piuttosto chi sia stato l'autore di siffatti emendamenti. Probabilmente non il Tasso, che per conto suo aveva compilato il citato *errata-corrige*, nel quale, si noti, sono elencati errori diversi da questi (salvo il caso di 223, 33). Anche l'ipotesi che il poeta sia intervenuto direttamente presso il tipografo, durante il soggiorno napoletano, perché rettificasse questi trascorsi, appare ben poco attendibile. Infatti non si capisce perché, in questo caso, il Tasso non abbia provveduto a far epurare anche gli sbagli indicati nell'*errata*, per lo meno quelli che comportavano un intervento economico. Più fondato è supporre che queste correzioni risalgano a qualcuno degli amici napoletani del poeta: certamente una persona dotta, che sapeva di greco, e forse lo stesso Polverino, a cui l'autore si era rivolto ripetutamente perché provvedesse a far stampare la tavola degli errori [1].

▪

Diamo qui, a scopo documentario, la rassegna delle successive edizioni.

Opere di Torquato Tasso . . . , Firenze, Tartini e Franchi, cit., t. IV, pp. 39-127. Ristampa St, con alcuni emendamenti e interventi congetturali. 1724

Delle opere di Torquato Tasso . . . , Venezia, Steffano Monti e N. N. Compagno, cit., vol. V, pp. 341-486. Riproduce, con alcune divergenze, la ristampa precedente. 1735

A questo punto dobbiamo ricordare, non in quanto ristampa, ma per i contributi che apporta alla tradizione testuale di *P.E.*, il volume *Lettere ed altre prose di Torquato Tasso* raccolte da Pietro Mazzucchelli, Milano, coi tipi di Giuseppe Pogliani stampatore-libraio, 1822. Infatti alle pp. 169-81 l'editore pubblica per la prima volta, traendoli da Tr_1, la *Difesa di Virgilio* e *l'errata-corrige* del Tasso a St. Inoltre aggiunge una

---

nazione fra fogli di diversa tiratura: infatti tutti gli esemplari consultati recano, in varia proporzione, fogli con errori accanto a fogli corretti (come si può constatare anche dal confronto di St_1, St_2, St_3).

[1] Se del Polverino si tratta, resta comunque strano che egli non sia intervenuto a rettificare anche gli errori segnalati nell'*errata* tassiano, almeno in quei casi di intervento più semplice, che non avrebbe turbato l'impaginazione. A meno che il Polverino non abbia sperato fino in ultimo di poter far stampare l'*errata* dell'autore.

serie di proposte correttorie, ricavandole evidentemente dai frammenti dei *Discorsi* conservati in Tr_1.

1823 Ros = *Opere di Torquato Tasso . . . illustrate dal professore Gio. Rosini*, cit., vol. XII, pp. 5-195. Riproduce, con qualche divergenza, il testo della Monti.

1824 Gh = *Opere di Torquato Tasso*, Milano, Dalla Società Tipografica de' Classici Italiani, 1823-25, vol. III (frontespizio: *Discorsi del poema eroico di Torquato Tasso e Lettere poetiche dello stesso e d'altri particolarmente intorno alla Gerusalemme*, Milano, Dalla Società Tipografica de' Classici Italiani, 1824), pp. 1-286. Edizione meritoria, a cura di Giovanni Gherardini, che mette a frutto, in sede testuale, i contributi del Mazzucchelli. Infatti egli utilizza, seppur con cautela, lo *errata-corrige* tassiano, accoglie per la maggior parte gli emendamenti proposti dallo stesso Mazzucchelli, e introduce al luogo indicato dal Tasso la *Difesa di Virgilio*. Il testo inoltre risulta migliorato in vari punti con interventi congetturali, spesso operati con l'appoggio di *A.P.*

1831 *Prose scelte di Torquato Tasso*, Milano, Per N. Bettoni e Comp., 1831, voll. I, p. 7-II, p. 108. Riproduce Gh.

1831 *Prosatori del secolo XVI: Agnolo Firenzuola, Giovanbatista Gelli, Pierfrancesco Giambullari, Baldassar Castiglione, Giovanni Della Casa, Annibal Caro, Torquato Tasso*, Milano, Per Nicolò Bettoni e Comp., 1831, pp. 351-416. Riproduce Gh.

1833 *Opere complete di Torquato Tasso . . .*, Venezia, Picotti-Plet., cit., vol. I, pp. 65-130. Riproduce Gh, con qualche divergenza.

1842 *Opere di Torquato Tasso*, [Napoli], Guttemberg, cit., vol. III, pp. 23-97. Edizione assai vicina alla precedente.

1872 *Le prose di Torquato Tasso* scelte e annotate per cura di Vincenzo Lanfranchi, Torino, Tip. dell'Oratorio di S. Francesco di Sales, 1872, vol. I, pp. 1-325 [1]. Riproduce Gh, con qualche divergenza.

[1] Una seconda edizione, in tutto identica, uscì in Torino, Tipografia e Libreria Salesiana, nel 1885.

G = *Le prose diverse di Torquato Tasso* . . . emendate da Cesare Guasti, cit., vol. I, pp. 65-273. Tiene presente Gh, di cui riconosce i meriti, ma se ne scosta in qualche punto per una maggiore fedeltà alla principe. 1875

TORQUATO TASSO, *Prose*, a cura di Francesco Flora, Milano-Roma, Rizzoli & C., 1935, pp. 315-539. Riproduce Gh. 1935

Mz = TORQUATO TASSO, *Prose*, a cura di Ettore Mazzali, cit., pp. 487-729. L'editore afferma di non avere potuto accogliere le varianti di Tr_1 (che considera erroneamente un rifacimento seriore, sciolto dall'autografo), e di avere ulteriormente perfezionato il ritorno a St (aggiungendovi, ovviamente, la *Difesa di Virgilio*). In realtà, contro tale dichiarazione si ritrovano nel testo varie lezioni trivulziane che Mz deve avere ereditato inconsapevolmente dalla tradizione a stampa ottocentesca (1). 1959

B) LA PRESENTE EDIZIONE

a) I FRAMMENTI AUTOGRAFI

Rispetto alle precedenti edizioni disponiamo oggi dei frammenti autografi di Tl: una riscoperta abbastanza importante se teniamo conto che questi lacerti fecero parte con tutta probabilità del manoscritto da cui fu tratta direttamente la Stigliola. In St ritroviamo infatti, trascritti meccanicamente, alcuni errori di Tl, accanto ad altre inesattezze originate evidentemente dall'ambiguità di scrittura presentata dai rispettivi passi dell'autografo (2). Invero si dà anche il caso in cui la stampa presenta alcune divergenze rispetto al manoscritto, senza che per questo il senso ne risulti compromesso. Ma per la maggior parte si tratta o di scarti minimi (facilmente imputabili al tipografo), o di varianti spiegabili con la scarsa perspicuità grafica dell'autografo (3). Rientrano in questa casistica (4):

(1) Per notizie più estese su questa edizione v. *Un manoscritto tassiano*. . ., cit., pp. 41-2.

(2) Per la documentazione v. *Un manoscritto tassiano*. . ., cit., p. 38.

(3) Caso mai, quindi, le divergenze di questo tipo aiutano a confermare la derivazione diretta di St da Tl.

(4) Allo stesso stampatore andranno imputate evidentemente le divergenze linguistiche e ortografiche, di cui ci siamo limitati a elencare qui solo qualche esempio più rilevante (con-

	Tl	St
59, 12	riguardate	riguardato
86, 25	veduta	veduto
87, 6	le	gli
31	a soggetti	a' soggetti
88, 2	disposta	posta
5	fecero	fece
6	fra' Latini	tra Latini
15	con l'altre maniere	con l'altra maniera
17	q.to (= questo)	quel
27	e le battaglie	o le battaglie
32	o come son credute	e come son credute
33	o quel che	e quel che
34	o quel che si narra	e quel che si narra
89, 22	q.ta (= questa)	quella
23	fattor	facitor
32	tanto	tanta
33	l'istessa	l'istesso
90, 4	teologia più occulta	più occulta teologia (1)
36	pare (2)	parve
91, 5	intel.le (= intellettuale)	intellegibile
30	v'è	ci è
200, 10	esse	elle
18	quelli	quegli
201, 5	ch'esistimarono	ch'estimarono
21	Aristotele	e Aristotele
30	basti	basta
252, 35	e somigli	o somigli
253, 21	ceteratore	ceteratorio
254, 21	lo spondeo (3)	il spondeo
32	sì (4)	la
34	avendosi	avendoci

---

cordanze, scambio di pronomi ecc.). Avvertiamo comunque fin da ora di aver e riprodotto per questi brani, le forme di Tl.

(1) *più occulta* è aggiunta interlineare, di cui il tipografo, evidentemente, non ha capito l'esatto punto d'inserzione.

(2) Di lettura incerta.

(3) L'autografo è poco chiaro: sembra che da un primitivo *il* l'autore abbia poi corretto in *lo*. Qualche riga dopo, chiarissimo e senza esitazione, *lo spondeo*.

(4) Di lettura molto incerta.

In tutti questi luoghi, in cui la variante di St risale evidentemente a un'interpretazione non fedele dello stampatore, non abbiamo esitato a ripristinare la lezione genuina dell'autografo.

Analogamente, abbiamo interpretato come omissioni di St le seguenti divergenze, adottando pertanto la lezione manoscritta:

	Tl	St
88, 36	Sotto questa una considerazione	Sotto questa considerazione [1]
90, 13	oltre tutti gli altri	oltre gli altri
91, 4	ciò si conviene	ciò conviene
25	ch'il bene e 'l vero e l'uno	che 'l bene e l'uno

Più delicati, in diversa misura, risultano i seguenti casi:

	Tl	St
87, 32	volle	vuole
88, 7	sillogizza	argomenta
91, 21	ma non	ma questa non
33	Esiodo	Ma Esiodo
201, 29	alcuno	qualche

L'ipotesi di un intervento revisorio tassiano successivo a Tl appare assai ardua e improbabile se consideriamo la natura e il numero esiguo di queste varianti. Nel primo caso infatti, per la facilità stessa dello scambio tra le due lezioni, e per la maggior proprietà del perfetto nella sintassi del periodo (*come fece Omero, il qual ne la persona d'Ettorre volle*), è senz'altro fondato supporre che la divergenza di St risalga allo stampatore. Quanto ad *argomenta*, che è forma indubbiamente meno colta (meno tecnica, diremmo) di *sillogizza*, l'interpretazione più probabile è che si tratti di una lezione congetturale, nata dal fatto di non aver compreso il testo manoscritto. Inoltre, *questa* è un'interpolazione di St, che non ha capito come nella frase sia sottinteso il soggetto *la sua* (= del poeta) *imitazione*. Anche il *Ma* è catalogabile come interpolazione, per aver interpretato il nuovo periodo in contrapposizione con quello precedente; mentre il Tasso invoca la testimonianza di Esiodo come esempio a sostegno di quanto affermato prima. Infine, la sostitu-

(1) Non è improbabile che si tratti di un'omissione consapevole, di comodo, nata dal fatto di non aver capito il senso di *una* (= unitaria).

zione di *qualche* ad *alcuno* può ben essere nata, come lezione congetturale, dalla scarsa perspicuità, almeno per un lettore frettoloso, della lezione autografa. Come si vede, tutti questi casi analizzati si possono interpretare come stratificazioni avvenute a livello editoriale e indipendentemente da interventi dell'autore; per cui abbiamo adottato anche in questi luoghi la lezione genuina dell'autografo.

C'è un solo caso che lascia perplessi: l'aggiunta in St, dopo *nostri teologi* (91, 6) della frase *che concedono la memoria intellettiva*. Infatti la natura e l'entità della divergenza portano a escludere che essa sia nata per iniziativa del tipografo; d'altra parte la singolarità del caso rende improbabile che possa trattarsi di una successiva integrazione tassiana. Viene da pensare piuttosto all'intervento di una terza persona, probabilmente la stessa (l'abate Polverino o qualcuno degli amici napoletani del Tasso) a cui risale, verosimilmente, la correzione di alcuni errori tipografici rilevata nel confronto tra diversi esemplari di St [1]. In sede testuale, dovendo scegliere tra la lezione più estesa di St, su cui grava il forte sospetto di interpolazione, e la testimonianza dello stesso autografo, abbiamo optato senz'altro per questa seconda soluzione.

In conclusione, per tutti questi brani, essendo da escludere, con ogni probabilità, un intervento revisorio o evolutivo del Tasso rispetto al testo manoscritto tramandatoci da Tl, abbiamo restaurato la stampa sulla base di Tl, liberandola di ogni stratificazione editoriale; il che significa, in altre parole, che abbiamo riprodotto gli stessi frammenti autografi [2]. A maggior ragione ci siamo rifatti a Tl per la *Difesa di Virgilio*, rimasta esclusa da St e recuperata tramite la copia tarda, e non sempre fedele, di Tr_1.

Non mancano, in tutti questi lacerti autografi, i casi di errore, certo o presunto, sui quali siamo intervenuti [3]:

86, 32 (e poi 91, 8) *fantatisca* (ma St *fantastica*); 88, 9 *parolegismo* (St *id.*); 88, 13 (e poi 201, 10) *entitema* (St *entimema* nel primo caso, *entitema* nel se-

(1) Non è da escludere che allo stesso revisore risalgono anche alcune delle divergenze sopra elencate.

(2) Per quanto riguarda i casi in cui il Tasso, nell'*errata-corrige* di St, ha introdotto una variante rispetto alla lezione, di per sé valida, di questi frammenti, v. oltre, alle pp. 314-5.

(3) Non elenchiamo in genere le omissioni, la cui integrazione nel testo si evidenzia da sé. Da notare comunque che in due casi (59, 13 ⟨*le*⟩, e 91, 32 ⟨*essere*⟩) l'integrazione figura già in St. Inoltre, a p. 91,28-9 St reca *non se ne trova alcuna rea*, come correzione della lezione autografa *non si trova alcuna rea*, in cui c'è evidente omissione. Abbiamo preferito reintegrare, dopo *alcuna*, il termine *cosa*.

condo) ; 89, 5 *de sillogism.* con l'ultima lettera illeggibile (interpretata come *i* da St). Abbiamo corretto in *del sillogismo* ; 90, 19 *prestigtatori* (St *prestigatori*) ; 90, 20 *fantatisco* (ma St *fantastico*) ; 157, 5 *quae*, nato probabilmente per attrazione del *quae* che è nel verso precedente. Corretto in *qui*, secondo la fonte citata (*Tragoediae Sophoclis quotquot extant carmine latino redditae*, Georgio Ratallero interprete, Antuerpiae, 1570, p. 83) ; 157, 9 *Non haec aut nuper sunt edita*, mentre la fonte (*Tragoediae Sophoclis* . . ., cit.) ha : *Non haec heri aut sunt nuper admodum edita.* Ci siamo limitati a reintegrare *heri*, necessario al contesto ; 160, 25 *tolse la vita il rompitor*. La forma diretta *il* è un residuo della primitiva lezione *uccise il rompitor* ; 200, 4 *e l'altro* (St *id.*) ; 253, 14 *d'alcuno altro* (St *id.*) ; 253, 33 *Socada* (St *id.*) ; 254, 19 *lacerato* (ma St *lacerata*) ; 254, 21 *nel quali* (ma St *nel quale*) ; 254, 26 *l'ultimo* (St *id.*) ; 254, 27 *endecassilibi* (St *id.*) ; 255, 1 *a la variare*, residuo della primitiva lezione *a la variazione* (St *al variare*) [1].

La *Tavola degli autori citati*, per la sua incompletezza e per la mancanza di rinvii alle pagine dei *Discorsi* in cui compaiono gli stessi nomi degli autori, conserva più che altro un valore documentario. Pertanto abbiamo ritenuto di riprodurla in questa *Nota*, anziché nel testo, subito dopo la dedica, come figura in St. La trascriviamo secondo l'autografo [2] :

TAVOLA DEGLI AUTORI CITATI NE L'OPERA

Achille Tazio
Adriano imperatore
Aldo Manucio
Alessandro Afrodiseo
Alessandro Piccolomini
Ammonio
Andrea Navagerio
Angelo Policiani
Annibal Caro
Antimaco Clario
Antonio Bernardi [3]
Apollonio Tianeo
Apuleio
Aristosseno musico [4]
Aristotele
Aristotele Platonico
Arnaldo Daniello
Atanasio santo
Ateneo
Aulo Gellio
Averroè
Basilio santo
Bernardo Tasso
Boezio

[1] Per quanto riguarda l'*errata-corrige* autografo v. oltre, alle pp. 312-5.

[2] Registriamo qui in nota le principali divergenze di St (oltre che le forme dell'autografo ritenute degne di rilievo, quando ce ne siamo discostati).

[3] St *Antonio Mirandulano*, che era il soprannome del Bernardi.

[4] Tl *Aristoxeno*.

Catullo
Claudiano
Claudio Tolomeo
Coluto Tebano
Dante
Darete Frigio
Demetrio Falereo
Dionigi Alicarnasseo
Dionigi Areopagita santo
Dite Cretense (1)
Egidio
Eliano
Eliodoro
Empedocle
Ennio
Enzo re
Eraclito
Ermogene
Eschilo tragico
Esichio
Esiodo
Euripide
Eustazio (2)
Eustrazio (3)
Favorino filosofo
Federico imperatore
Filone Ebreo
Filopono
Francesco Bolognetto
Francesco Guicciardini
Francesco Petrarca
Francesco Robertello
Geronimo Fracastoro (4)
Geronimo Vida (5)
Gian de la Casa (6)
Gian Giorgio Trissino
Giorgio Trapezunzio
Giovan Boccaccio (7)
Giulio Camillo
Giulio Cesare Scaligero
Gorgia sofista
Gregorio Cumanino
Guido Cavalcante
Iacomo Mazzone
Iamblico
Isocrate
Lino
Lodovico Ariosto
Lodovico Castelvetro
Lorenzo de' Medici
Lucano
Lucrezio
Luigi Alemanni
Luigi Pulci
Macrobio
Maffeo Vegio
Marco Tullio
Marsilio Ficino
Marzian Capella
Massimo Tirio
Museo
Olimpiodoro

---

(1) Tl *Cretensse*. Questo autore non è citato nei *Discorsi*. Nella tavola autografa è però elencato subito dopo Darete Frigio, che, com'è noto, figura per solito affiancato nella tradizione a Ditti Cretese. Si può supporre pertanto che il Tasso, avendo registrato il nome di Darete, sia stato indotto, per associazione, a inserire nell'indice anche Ditti, probabilmente pensando di averlo menzionato in qualche altra parte dell'opera.

(2) St reca l'aggiunta *coment. d'Omero*.

(3) Nel testo (p. 70, 11) è indicato indirettamente come *greco espositore*. Nella tavola di St, inoltre, si trova l'aggiunta *comentatore d'Arist.*

(4) In Tl *-nimo* è pressoché illeggibile.

(5) Tl *Geromino*.

(6) St *Giovan*.

(7) Tl *Gio.*, che abbiamo sciolto come in St.

Olimpo musico
Oppiano
Orazio
Orebanzio
Orfeo
Ovidio
Parmenide
Paulo santo
Pietro Bembo
Pietro Vittorio
Pindaro
Platone
Plotino
Plutarco
Polibio
Policrate sofista
Pontano
Porfirio
Proclo
Protagora
Quintiliano
Quinto Calabro
Senefonte
Servio
Silio Italico
Simplicio
Sinesio
Sofocle
Stazio
Stesicoro
Strabone
Suida
Teodette
Teone sofista
Tessalo figliuolo d'Ippocrate [1]
Tito Livio
Tomaso santo
Valerio Flacco [2]
Vincenzo Maggio
Virgilio [3]

b) La stampa principe

Per tutto il resto abbiamo tenuto presente la stampa principe, criticamente riveduta. Qui di seguito elenchiamo, con eventuale giustificazione, i principali interventi operati, talora col sussidio dei corrispet-

---

(1) In Tl (e quindi in St) *Teseo*, ma è un'evidente trascrizione di un errore del testo (120, 16). Contrariamente a quanto avevamo supposto (v. *Un manoscritto tassiano*..., cit., p. 44, n. 173), all'origine sta probabilmente un'erronea congettura diplomatica del tipografo. La ricomparsa di *Teseo* in questa tavola autografa indica solo che il Tasso ha copiato il nome meccanicamente, senza accorgersi del travisamento editoriale. In ogni modo abbiamo restaurato, anche nel testo, la lezione *Tessalo*.

(2) In Tl (e St) *Cornelio* anziché *Valerio*. Anche qui il Tasso ha copiato meccanicamente l'errore del testo (108, 6-7), dove figura, come autore delle *Argonautiche*, Cornelio Flacco. È difficile però pensare, in questo caso, a un fraintendimento del tipografo: più probabilmente si tratta di un *lapsus* che risale al Tasso stesso, nel momento della composizione. Abbiamo comunque restaurato la lezione *Valerio*.

(3) In St sono stati omessi: *Gorgia sofista*, *Macrobio*, *Quintiliano*, *Suida*, *Teone sofista*. Figurano invece aggiunti, rispetto a Tl, i seguenti nomi, che compaiono nel testo dei *Discorsi*: *Aristide retore*, *Bartolomeo Cavalcante*, *Demostene*, *Erodoto*, *Luciano*.

tivi passi di *A.P.*, sul testo di St [1]. Al tempo stesso segnaliamo i casi più rilevanti in cui ci è parso di poter difendere, diversamente da altri editori, la lezione della stampa principe.

65, 26 *usarono*] St *usiamo*. La lezione di St, conservata dai precedenti editori, non dà senso. La fonte qui parafrasata (ISOCRATE, *Ad Nicoclem*, 48) reca κατεχρήσαντο, il cui corrispettivo dovrebbe essere *usarono*. La conferma sicura si ha in un brano autografo scritto su un foglietto legato al volume FRANCISCI ROBORTELLI *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes*, Florentiae, 1548, appartenente al fondo Barberiniano della Vaticana [2]. In esso, fra l'altro, il Tasso scrive: « Si legge similmente ne l'orazione d'Isocrate a Nicocle che la poesia d'Omero e le prime tragedie sono degne di maraviglia, perché, avendo considerata la natura de l'ingegno, *usarono* l'una e l'altra forma . . . ». Sulla base di questo lacerto, che rappresenta una stesura molto vicina al passo in questione dei *Discorsi*, abbiamo pertanto corretto St.

66, 18 *azioni*] St *elezioni*, ma probabilmente si tratta di un'erronea interpretazione del tipografo.

69, 15-8 *percioché l'oratore . . . senza fallo* St] Gh e alcuni dei successivi editori, pur senza intervenire nel testo, suppongono che vi sia una lacuna dopo *alcuna*, proponendo l'integrazione: *e chi abbia queste parti*. Ci pare tuttavia che la costruzione di St, indubbiamente molto ardua sul piano sintattico, possa essere difesa, interpuntando come abbiamo fatto e interpretando: l'oratore, per il fatto che è colui che può conoscere tutto ciò che è degno di fede in qualunque cosa, e non ne tralascia alcuna, è di conseguenza e implicitamente buon oratore senza fallo. Cioè, secondo quanto il Tasso viene affermando, la definizione della cosa ignuda (l'oratore) comporta automaticamente con sé la definizione della cosa perfetta (cioè quella del buon oratore).

71, 3 *l'uno . . . l'altro*] St *l'una . . . l'altra*. Di per sé questa concordanza col predicativo, attestata da St, rientra nell'uso tassiano; solo che il fatto di veder subito dopo ricomparire il maschile (*l'uno e l'altro*), sempre con riferimento a *modi*, ci ha indotti, trattandosi di una stampa non sempre attendibile, a correggere nel maschile anche *l'una . . . l'altra*.

74, 2-4 *perché l'averebbe ancora in lei l'indegnazione, a cui Aristotele non lo concedeva* St] Il passo è di difficile interpretazione. Gh (seguito da G), pur mantenendo il testo di St, proponeva in nota la seguente

---

[1] Vari di questi interventi si trovano già in precedenti edizioni.

[2] Il volume reca la segnatura: *Stamp. Barb. cr. Tass.* 37.

alternativa: *perché leverebbe ancora in lei l'indegnazione, a cui Aristotele non la concedeva* (1). Mz conserva l'*averebbe*, ma corregge *lo* in *la*. La lezione della stampa ci pare che possa essere difesa come pienamente legittima, e così interpretata: Perciò tutti questi poemi paiono quasi fatti e condotti a fine dalla provvidenza, alla quale si lascia appena luogo nella tragedia, perché (se le si lasciasse più luogo) avrebbe luogo in essa (tragedia) anche l'indignazione, alla quale (indignazione) Aristotele non concedeva luogo (nella tragedia).

75, 22-3 *convenevolmente dire*] St *convenevolmente che dire.*

23 *ch'ella*] St *ch'egli.*

34 *ad Aristotele dal Castelvetro*] St *d'Aristotele e dal Castelvetro.*

76, 9 *ha alcuna*] St *ha o alcuna.*

79, 10-1 *l'oriente o l'occidente*] St *l'oriente e l'occidente*, corretto per uniformità con la serie precedente.

80, 3 *cerca⟨rà⟩*] Abbiamo corretto nel futuro, più pertinente al contesto, sulla base di *A.P.* (3, 3).

34 *o dalla necessità*] St *e dalla necessità.* Sulla base di *A.P.* (3, 22), e data la facilità dello scambio, abbiamo corretto *e* in *o*.

81, 31 *comendato e difeso*] St *comendato o difeso*, ma si tratta di un probabile scambio di *o* per *e*.

82, 28 *co 'l*] St *quel*, corretto sulla base di *A.P.* (4, 11).

83, 2 *o più densa*] St *e più densa*, corretto sulla base di *A.P.* (4, 20).

28 *Archiloco*] St *Archelao*, corretto sulla base della fonte indicata dal Tasso (SINESIO, *De insomniis*, 156 A).

84, 13 *nutrici* ***] V. nota 4 a p. 312.

27 *rapiti*] St *capiti*, corretto sulla base di *A.P.* (5, 3).

33 *Olimpiache*] St *Olimpiade.*

85, 34 *tragiche*] St *tragedie*, ma è probabile *lectio facilior*, come si ricava dal confronto con *A.P.* (5, 21).

86, 14 *s'affatica*] St *s'affaticava.*

92, 26 *ma dove*] St *là dove.* La correzione di *là* in *ma*, introdotta da Gh (ma quasi mai accolta dai successivi editori), ci sembra pienamente accettabile, anche per la conferma indiretta di *A.P.* (5, 35 *quando però*...).

93, 5 *alle deità che da' gentili erano adorate*] St *alla deità che da' gentili erano ordinati*, corretto sulla base di *A.P.* (6, 10-1).

32 *alle deità*] St *alla deità.* Il confronto con *A.P.* (6,24 *alle deità*) ci induce a sospettare St di corruzione. Pertanto abbiamo adottato il plurale.

---

(1) Nel testo curato da V. Lanfranchi (Torino, 1872) si trova accolta la proposta di Gh.

94, 5 *e*] St *né*.

26-8 *Laonde . . . impossibile* St] Gh e G, pur mantenendo inalterato il testo, sospettarono l'omissione, nella stampa, di *non solo* davanti a *biasma*. In realtà questa ipotesi non ha più ragione di essere se diamo al *ma* che segue il significato (non estraneo all'*usus* tassiano) di *e per giunta*.

96, 15 *che mi muove*] St *che non mi muove*, ma in *A.P.* (7, 12-3) *che mi move*.

97, 7 *ricordar⟨n⟩e*] Correzione effettuata sulla base di *A.P.* (8, 5).

33 *discesi*] St *discese*, ma la concordanza è senz'altro con *Romani*.

98, 3 *so*] St *sa*, corretto col conforto di *A.P.* (8, 30).

12 *quest'altra* St] Gh e quasi tutti i successivi editori correggono *altra* in *altro*; ma non vediamo motivo di mutare la lezione di St, dal momento che *altra* si riferisce a *cagione*.

99, 11 *di questa ⟨età⟩*] Integrazione effettuata per analogia con *A.P.* (10, 1), dove si legge *de' moderni secoli*.

100, 15 *a' poeti*] St *i poeti*.

32 *si richiedono*] St *che si richiedono*. Il *che* è un evidente residuo della lezione più estesa di *A.P.* (10, 29-30).

101, 20-1 *la persona ⟨del poeta⟩*] Integrazione effettuata sulla base di *A.P.* (11, 14).

31 *imitano*] St *l'imitano*.

35 *L'epopeia è poi conforme*] St *L'epopeia è più conforme*, ma in *A.P.* (11, 24) *L'epopeia poi è conforme*. Ci pare pertanto fondato il sospetto che *più* sia un fraintendimento del tipografo.

102, 19 *caso*] St *cosa*, ma è probabilmente *lectio facilior*, come si ricava dal confronto con *A. P.* (12, 6).

103, 16 *la differenza ⟨ch'⟩ è*] Integrazione effettuata col conforto di *A.P.* (13, 3).

104, 1-2 *riprendendoci del soverchio diletto* St] L'interpretazione del passo è indubbiamente difficile. Gh e i successivi editori *riprendendolo* (Virgilio) *del soverchio difetto* (1); Mz *riprendendolo del soverchio diletto*. Siffatte correzioni ci paiono in contrasto con quanto il Tasso sostiene subito dopo, sia riportando la citazione petrarchesca (*Taccia il vulgo ignorante . . .*), sia affermando più esplicitamente: *Parea nondimeno a costoro che Virgilio fosse stato più ristretto e parco che non siamo noi altri . . .* In realtà l'accusa di eccessivo *diletto* per le vicende amorose di Didone ed Enea è rivolta non tanto a Virgilio (*ristretto e parco*), quanto piuttosto al *vulgo ignorante*, o (che fa lo stesso) a *noi altri*, troppo compiaciuti di questo amore, oltre la lettera del testo virgiliano. Pertanto ci sembra che la lezione più coerente e significativa sia quella tramandataci da St.

---

(1) Gli editori precedenti correggono solo *diletto* in *difetto*.

106, 8 *e 'l concupiscibile*] St *o 'l concupiscibile.*
108, 6-7 *Valerio Flacco*] St *Cornelio Flacco.* V. nota 2 a p. 299.
110, 21 *descritti*] St *descritte.*
111, 21 *Onorio*] St *Onofrio.*
112, 11 *come descrisse* St] Alcuni editori integrano *le*, ma riteniamo che si possa conservare invariato St, sottintendendo *le*, oppure interpretando il verbo in senso assoluto.
119, 3 *un'alta*] St *un'altra*, corretto sulla base di *A.P.* (18, 3).
13 *per accoppiare*] St *e per accoppiare.*
26 *descri⟨ve⟩sse*] Correzione effettuata sulla base di *A.P.* (18, 16).
33-4 *falsamente ⟨da alcuni⟩ si dice*] I precedenti editori riproducono St, senza accorgersi che c'è un'evidente omissione, in quanto il *loro* che segue manca di un termine di riferimento. Noi abbiamo integrato sulla base di *A.P.* (18, 18).
120, 16 *Tessalo*] St *Teseo.* V. nota 1 a p. 299.
32 *altri come poeta, ⟨altri come istorico⟩*] In St manca evidentemente il secondo termine del binomio, ricostruibile tramite *A.P.* (19, 1).
122, 15 *⟨si⟩ ricerca*] Integrazione effettuata sulla base di *A.P.* (19, 20).
123, 8-10 *perché ⟨quando⟩ o come . . . o in che ⟨modo⟩*] Integrazioni effettuate sulla base di *A.P.* (20, 5-7).
124, 4 *cose*] St *come*, corretto col conforto di *A.P.* (20, 34).
29 *ch'ecceda di tanto o*] St *ch'ecceda di tanto e.* La lezione *e* è sospetta, per cui l'abbiamo sostituita con *o*, sulla base di *A.P.* (21, 21-2).
125, 16 *leggiadria, ⟨ma beltà e perfezione non mai⟩*] Ci pare che in St manchi al contesto qualcosa di essenziale, che invece è in *A.P.* (21, 28). Su questa base abbiamo pertanto integrato la probabile omissione di St.
18-9 *dee eccedere*] St *di eccedere*, corretto col conforto di *A.P.* (21,31 *deve* ; ma in *P.E.*, risalendo dall'errore tipografico, è legittimo congetturare la forma *dee*).
28 *l'una ⟨cosa⟩*] Integrazione effettuata sulla base di *A.P.* (22, 5).
35 *l'uno*] St *s'uno*, corretto sulla base di *A.P.* (22, 11).
127, 3 *a comandamento*] St *e comandamento*, corretto sulla base di *A.P.* (23, 22).
4 *o ad altra*] St *o d'altra*, corretto sulla base di *A.P.* (23, 23).
129, 17 *fa testimonianza ⟨Orazio⟩*] Integrazione effettuata col conforto di *A.P.* (26, 3).
130, 1 *ove ⟨si⟩ dice*] Integrazione effettuata col conforto di *A.P.* (26,22).
8-10 *ne segue chiaramente che ⟨distinzione alcuna di spezie fra loro non si trovi. Che⟩ non si trovi fra loro distinzione alcuna ⟨essenziale⟩*] St reca due omissioni (di cui la prima evidentemente per omoteleuto), che abbiamo reintegrate sulla base di *A.P.* (26, 29-30).
29 *non*] St *come*, corretto sulla base di *A.P.* (27, 19).

131, 10-2 *tabernarie . . . rintonice*] St *talarie . . . fintinice.* Abbiamo corretto, con Gh e i successivi editori, sulla base della fonte (ELIO DONATO, *De comoedia,* IV, 1 e VI, 1).

23 *diffettoso* ⟨*nell'assegnare le differenze*⟩] Abbiamo integrato, sulla base di *A.P.* (28, 10), la probabile omissione di St.

133, 17-8 *o* ⟨*è*⟩ *elocuzione*] Nel corrispettivo luogo di *A.P.* (29, 26-7) si ha *o è frasi ed elocuzione.* Ci siamo limitati all'integrazione più economica, di per sé sufficiente a rendere espressivo il testo.

32 *più atte*] St *più atto,* corretto, com'è del resto in *A.P.* (30, 4-5), in quanto l'aggettivo si riferisce a *consonanti* e *lunghezza.*

134, 6-7 *eccellenti* ⟨*che più sono dall'uso approvate*; *onde più eccellente*⟩] St reca un'evidente lacuna per omoteleuto, restaurata sulla base di *A.P.* (30, 15-6).

12 *dependendo*] St *dependono,* corretto sulla base di *A.P.* (30, 21).

16 *oggidì*] St *di,* ma è un'evidente omissione tipografica, restaurata sulla base di *A.P.* (30, 25).

21 *rinascono e rinasceranno*] St *ci nascono e ci nasceranno,* ma è lezione poco persuasiva (e mantenuta dal solo G). Abbiamo corretto, con gli altri editori, in *rinascono* e *rinasceranno,* che anticipano fedelmente il *renascentur* della citazione successiva.

138, 10 *fia*] St *fu,* corretto sulla base di *A.P.* (34, 10).

139, 17 *e la diversità,* ⟨*se*⟩ *sì fatta non si vede*] Integrazione effettuata sull'analogo passo di *A.P.* (35, 19): *la qual varietà, se tale non si vede.*

141, 29 *ma che*] St *ma quelle che.*

142, 10 *il più volte* St] Da Ros in poi *il più delle volte.* Ma probabilmente si tratta di forma ellittica, in analogia con l'espressione *le più volte,* non estranea alla nostra tradizione letteraria.

19 *Eumeo*] St *Eumeno.*

36 *che Beltenebroso*] St *di Beltenebroso.*

143, 4 *portata*] St *portati,* ma l'aggettivo va riferito, secondo il contesto, a *scafa.*

9 *da lor lettera* St] Lezione considerata erronea da Gh e dai successivi editori (ad eccezione di Mz), che correggono in *per via d'una lettera.* In realtà non è l'espressione *da lor lettera* ad essere sbagliata, bensì la versione che il Tasso dà dell'agnizione tra Ifigenia e Oreste. Infatti, secondo Euripide (*Iph. Taur.,* 727-sgg.), Ifigenia è identificata da Oreste tramite la lettera ch'ella consegna a Pilade da portargli; Oreste a sua volta viene subito riconosciuto perché Pilade, presente Ifigenia, consegna a lui la lettera; ma Ifigenia chiede ad Oreste che provi con altri indizi la sua vera identità. Cfr. anche Aristotele (*Poetica,* XI, 1452 b, 6-sgg. e XVI, 1454 b, 31-sgg.) evidentemente male interpretato dal Tasso. Dopo questa precisazione però non rimane che prendere atto dell'errore tassiano e conservare inalterato il testo di St.

143, 23 *Polìde*] St *Polide*. L'esatta forma del nome, secondo la fonte aristotelica (*Poetica*, XVI, 1455 a, 6 e XVII, 1455 b, 11) dovrebbe essere *Poliido*. Ma già il Castelvetro (*Poetica*, Basilea, 1576, pp. 346, 366-7) traduce *Poliide*. La forma tassiana, opportunamente accentata, ci pare pertanto difendibile.

144, 15 *sin ora* St] Gh e i successivi editori correggono in *talora*, ma la lezione di St ci pare difendibile e anzi più appropriata al contesto. Infatti, in base a quanto il Tasso afferma subito dopo (*Ma peraventura si possono congiungere in due altre guise*: *nell'una potrà stare*...), risulta chiaro che egli pone un discrimine cronologico tra i due modi tradizionali di accoppiare le varie forme di favola epica, e le nuove possibilità di combinazione che egli prospetta. Pertanto, l'espressione *sin ora* esprime coerentemente il rapporto di anteriorità della tradizione rispetto alle nuove proposte tassiane.

20 *scempio*] St *sempio* (ma la perdita dell'elemento palatale in *sc-* è fenomeno eccezionale negli stessi autografi ([1])). Comunque importa rilevare che gli altri editori stampano *semplice*.

145, 9 *passino*] St *passano*, probabile errore.

16 *Plotino* St] Gh (seguito dai successivi editori) corregge in Platone, per due motivi: il nome di Platone ritorna altre due volte nella stessa pagina (righe 24 e 26), a proposito dello stesso argomento; la fonte indicata dal Tasso si trova nella *Repubblica* di Platone. In verità la fonte riportata e discussa qui dall'autore non appartiene a Platone, bensì a Plotino (*Enneadi*, III, II, 16); anzi il Tasso traduce parafrasando dall'edizione latina di Basilea del 1580 (*Operum philosophicorum omnium libri* ... *cum latina Marsilii Ficini interpretatione et commentatione*, Basileae, Ad Perneam Lecythum, 1580, p. 268). Su questa base abbiamo pertanto conservato la lezione *Plotino* alla riga 16, e corretto *Platone* in *Plotino* alle righe 24 e 26.

146, 4 *Ma discorriamo*] St *Ma che discorriamo*. Il *che* è un evidente residuo della lezione più estesa di *A.P.* (39, 12-3).

147, 31-2 *prima ch'egli uccidesse i drudi*] St *prima che gli uccidesse di drudi*.

35 *Aceste*] St *Alceste*.

148, 18 ⟨κατ'⟩ ἀνάγκην] Si tratta di parafrasi e non di citazione puntuale del testo aristotelico (*Poetica*, IX, 1451 b, 36), e pertanto l'integrazione, a nostro avviso necessaria, è stata evidenziata con parentesi ([2]).

149, 2 *o l'operante*] St *e l'operante*, probabile errore.

5 *Pausone*] St *Pausania*, ma è *lectio facilior*, come risulta dalla fonte parafrasata in questo punto (Aristotele, *Poetica*, II, 1448 a, 5).

([1]) In Tl (158, 9) s'incontra *disepolo*.

([2]) Sull'esclusione dei segni diacritici nelle citazioni testuali v. l'avvertenza a p. 327.

149, 33 *Dionisio*] St *Damasco*. Alcuni editori correggono in *Damascio*, altri in *Damaso*, ma si tratta con ogni probabilità di *Dionisio*, appena citato sopra.

34 *Ma* ⟨*si*⟩ *ricerca*] Gh e i successivi editori correggono in *si ricercano*. Ci siamo limitati all'intervento più economico.

35 *quattro condizioni* : ⟨*che sian buoni*⟩] L'evidente omissione di St è stata reintegrata tramite la fonte (ARISTOTELE, *Poetica*, XV, 1454 a, 17). In realtà Aristotele reca l'aggettivo χρηστά, che noi abbiamo reso con *buoni* in quanto questo termine ricorre subito dopo nel Tasso.

150, 9 *nella presa*] St *e nella presa*.

18 *buona o*] St *buona e*, ma è lezione poco attendibile.

152, 28 *ne sono*] St *non sono*.

154, 16 *ci è*] St *ch'è*.

156, 1 *fattele*] St *fattale*. Gli altri editori *fattegli*. Indubbiamente la lezione di St è erronea nell'uso del singolare per il plurale, ma non in quello di *le* per *gli*, che rientra nell'*usus* tassiano.

163, 1 *il costume del*] St *il costume e del*.

165, 16 *quell'altro*] St *quell'altre*, ma ci pare si debba sottintendere *luogo*, che ricorre poco prima.

27-8 *comparazione*] St *composizione*, probabile errore. Ci pare accettabile la lezione congetturale introdotta da Gh e dai successivi editori.

167, 13 *abbiano*] St *abbiamo*.

27 *quelle*] St *quelli*, corretto in quanto va riferito ad *armi*. La conferma si ha nella duplice ricorrenza di *quelle* prima delle due citazioni successive.

170, 24 *dire*] St *dirlo*.

173, 2 *o nel*] St *e nel*.

19 *Museo* St] Mz corregge in *Mosco*. Indubbiamente a favore di questa sostituzione stanno l'accostamento a Teocrito e l'accenno a *brevi poesie*. D'altra parte però non si può escludere che il Tasso intendesse riferirsi proprio a Museo, l'autore dell'*Ero e Leandro*, che il poeta ben conosceva in quanto parafrasato dal padre. La stessa brevità di questo poemetto, e il fatto che esso si apra con l'invocazione alla Musa, ci autorizzano a conservare la lezione di St.

21-2 *Agesidamo*] St *Arcesilao*.

177, 32 *da le quali*] St *da' quali*.

178, 1 *e queste*] St *e questo*.

6 *s'esse son composte*] St *s'essi son composti*.

28 *convenisce* St] Da Ros in poi gli editori correggono in *convenisse*, ma St ci pare difendibile, tanto più che abbiamo altri casi, negli autografi tassiani, di indicativo presente in *-isce*.

179, 10 Nome ***] V. nota 4 a p. 312.

181, 11 *pensier*] St *pensiero*, ma il nome è citato come esempio di troncamento.

182, 2 *sì*] St *se*.

9 *pianamente* St] Quasi tutti gli editori *pienamente*. La fonte (PETRI VICTORII *Commentarii in librum Demetrii Phalerei de elocutione . . .*, Florentiae, in off. Juntarum, Bernardi f., 1562, p. 79) ha : *Quaedam tamen planius in translationibus dicuntur . . .* Probabilmente la lezione tassiana, modellata sul testo latino, è quella di St, che abbiamo pertanto conservato. È ovvio che *pianamente* andrà inteso, secondo l'etimo, nel senso di « apertamente », « chiaramente ».

183, 26 *di inanimata la fa quasi animata*] St *di inanimate le fa quasi animate*.

184, 30 *avere* St] Gh e i successivi editori correggono in *avvertire* ; ma la lezione di St ci pare difendibile se l'interpretiamo nel senso di « avere presente ».

185, 18-21 *io dirò . . . conveniente* St] Gh e alcuni dei successivi editori, confrontando il passo con la fonte aristotelica (*Retorica*, III, II, 1404 b), sospettano che vi sia corruzione. In realtà il testo di St risulta sufficientemente perspicuo una volta precisato, sulla base della stessa fonte, che il Tasso distingue tra elocuzione prosastica (che deve essere chiara, non pedestre né troppo gonfia) ed elocuzione poetica (non conveniente, per la sua elevatezza, al discorso prosastico). Del resto il Tasso stesso precisa subito dopo questo concetto.

187, 8 *la giunta della*] St *la giunta o della*.

188, 19 *era cosa* St] Tutti gli editori *eran cosa* : ma il singolare ci pare difendibile, in quanto si tratta di concordanza col predicativo, non estranea all'*usus* tassiano. Da notare, subito dopo, *può*.

189, 23 *tanti*] St *tante*.

28 *o contra la sua regola*] St *e contra la sua regola*. Ci siamo limitati a correggere *e* in *o*, senza mutare, come Gh e i successivi editori, il singolare nel plurale.

191, 17 *la felicità*] St *le felicità*, probabile errore.

21 *o per aventura*] St *e per aventura*.

35 *il mediocre*] St *la mediocre*, ma è un evidente errore per attrazione dei femminili precedenti e successivi.

193, 19 *de cavalli*] St *e de cavalli*.

195, 29 *o d'una*] St *e d'una*.

196, 22 *nell'Oratore*] St *nell'orazione*. Partendo dall'errore di St siamo stati indotti a ripristinare la lezione *Oratore*, anche se il brano indicato dal Tasso appartiene al *De oratore* (I, 259).

197, 14 *si mette*] St *ci mette*. Da Gh in poi *ci si mette*. Abbiamo preferito *si mette*, per simmetria col successivo *s'accenna*, e per conferma indiretta di *A.P.* (41, 20-1 *si rappresenta*).

202, 5 *dirle*] St *dirla*.

204, 11 *i quali rientrano*] St *a' quali v'entrano*. Tutti gli editori *i quali entrano*. La lezione *v'entrano* induce però a supporre, con buone probabilità, un originario *rientrano*, da noi adottato.

12 *quelli*] St *quello*, corretto in analogia col *quelli* successivo.

206, 1 *o nello*] St *e nello*.

212, 6 *e dicono*] St *o dicono*.

36 *inferiori*] St *interiori*.

a quella] St *è quelle*.

213, 19 *reticenza*] St *retinenza*, corretto con la conferma indiretta di *A.P.* (43, 14) e dello stesso *P.E.* (240,20).

216, 1 *figura*] St *e figura*.

217, 31 *Questo*] St *Questa*, ma si riferisce a *pervertimento*.

218, 7-8 *E la parentesi, o interposizione che vogliamo chiamarla, come quella*] St *E la parentesi, o che vogliamo chiamarla, come quella interposizione*, evidente inversione tipografica.

221, 1 *né gli*] St *negli*, evidente errore, conservato dagli altri editori (Mz *ne gli*).

7 *a' poeti ⟨lirici⟩*] L'integrazione si ricava dal contesto e dall'analogo passo di *A.P.* (51, 13).

222, 1 *e quell'altra* St] Gh e i successivi editori espungono, ma non ne vediamo il motivo.

223, 35-6 *dalla dolcezza del numero*] St *dalla dolcezza, dal numero*, corretto sull'analogo passo di *A.P.* (50, 22).

224, 4 *di lascivo e di ridente*] St *del lascivo e di ridente*, corretto sull'analogo passo di *A.P.* (50, 26-7).

5 *e l'eroico*] St *o l'eroico*, corretto sull'analogo passo di *A.P.* (50, 28).

17 *s'infiamma*] St *s'infiammi*, corretto per uniformità con la sintassi del contesto e per conferma di *A.P.* (51, 8).

225, 17 *⟨In quella parte dove Amor mi sprona⟩*] Integrazione effettuata sulla base di *A.P.* (52, 22).

226, 1 *Fioriti ⟨concetti⟩*] Integrazione effettuata sulla base di *A.P.* (53, 7).

228, 17 *o delle*] St *e delle*.

21 *ne' precedenti*] St *nelle precedenti*.

229, 24 *parole*] St *le parole*.

32 *bertuccia*] St *Bertaccia*.

230, 9 *per altre* St] Tutti gli editori *per altro*, ma la lezione di St può essere difesa sottintendendo «ragioni».

231, 1 *carole*] St *parole*, evidente *lectio facilior*.

17 *Teleboa*] St *Telesboa*.

236, 29 *quell'altro*] St *quell'altre*, ma è sottinteso «sonetto».

30 *rientra*] St *v'entra*, ma è un caso analogo a quello di 204, 11.

238, 22 *quelli*] St *quelle*.

240, 6-7 *Cola di Rienzo*] St *Renzo da Ceri*, ma è un evidente *lapsus* del Tasso, che ha scambiato Renzo da Ceri (cioè Lorenzo Orsini, condottiero del secolo XVI) con Cola di Rienzo.

240, 17 ⟨*che*⟩ *fien*] Con gli editori più antichi abbiamo preferito integrare l'omissione con *che*, più economico rispetto a *le quali* (introdotto da Gh e successivi editori).

243, 23 *né i versi* ⟨*spezzati*⟩] Abbiamo accolto, con pochi altri editori, la proposta di Gh, il quale (pur senza intervenire nel testo) suggerisce di integrare l'evidente lacuna col termine *spezzati*, sulla base dell'analogo passo di *A.P.* (46, 27-30 *Umile sarà la composizione . . . se i versi saranno senza rottura*). L'espressione *versi spezzati*, a indicare la presenza di *enjambements*, si ritrova a p. 204, 11.

244, 1 *comparazione*] St *composizione*, ma è evidentemente un'erronea congettura diplomatica.

29 *e le fa*] St *che fa*.

251, 27 *attissimo*] St *altissimo*.

252, 20-1 *ed è quello*] St *e a quello*.

255, 21 *l'autorità*] St *all'autorità*.

26 *Giuliano*] St *Lorenzo*, ma è un evidente *lapsus* del Tasso.

36 *Veniero*] St *Vendro*.

256, 19 *Mnasiteo*] St *Manasiteo*.

33 *molte*] St *molto*, ma ci pare *lectio facilior*.

257, 7 *drammatica*] St *drammatico*.

12 *nella*] St *e nella*.

258, 18-9 *Ermodoto . . . Egesia*] St *Ermodoro . . . Egesio*, corretti sulla fonte cinquecentesca di cui si servì probabilmente il Tasso (Ateneo, *Dipnosophistarum sive Coenae sapientum libri XV . . .*, Venetiis, apud Andream Arrivabenum, 1556, p. 254), la quale reca : *Iason . . . in magno theatro inquit Hegesiam Comicum rerum Herodoti Histrionem fuisse, at Homericarum Hermodotum.* Si noti che soltanto le edizioni moderne di Ateneo hanno *Esiodo* ed *Ermofanto* in luogo di *Erodoto* ed *Ermodoto* ; per cui cade l'osservazione di Mz (p. 727, n. 6).

30 *epopeia*] St *comedia*, ma è probabilmente un *lapsus* del Tasso. Infatti il confronto qui è fra tragedia ed epopea.

Per le citazioni testuali abbiamo adottato il criterio, già enunciato, di conservare intatto per quanto possibile il testo tassiano. Pertanto ci siamo limitati a ripristinare la lezione della fonte soltanto in caso di corruttela, certa o probabile, di St. Qui di seguito diamo l'elenco dei principali restauri (1).

73, 19	questa	questo
125, 4	κατ' αὐτὴν τὴν	καθ' αὐτὸν
150, 26	trista	triste

(1) Si indica anzitutto la lezione della fonte, da noi adottata, indi quella di St rifiutata.

151, 16	mandet	mandat
156, 24	me	ne
162, 17	rumpitque	rupitque
164, 4	angusti subter fastigia	angusti fastigia
13	urbes	urbem
165, 21	Ille	Illi
166, 8	iustis	iuxti
11	quadriiugo	quod riugo
12	radii	radiis
13	avi	avis
28	nata	nota
167, 20	nodoque	nudoque
24	pharetram	pharetra
25	et	e
31	liventis plumbi	lucentis plumbit (1)
168, 4	laevas cetra	laeva certa
8	micant . . . micat	nutant . . . nutat
11	nostros	vostros
19	iamque	namque
169, 2	Sol	Sed
13	tum	tam
25	quam	qua
28-9	[*ordine dei versi come nella fonte*]	[*ordine dei versi invertito*]
170, 7	torto	toto (2)
12	arcum	Eurum
15	obiectu	obiectum
173, 31	ciel	ve 'l
176, 32	Ordior	Odior
177, 15	Erato	Eraco
20	in funera	in funere
21	totamque	tortamque
27	canenti	canete
180, 11	folle	follo
182, 21	mover	mosse
22	chi	a chi
30	ma di	di
185, 6	Pietrapana	pietra piana
14	noi	voi
193, 27	cuncurrunt	concurruntque
33	Alcathoum	Alcathonum

(1) *plumbit* è un errore evidente; *lucentis* è una probabile *lectio facilior* del tipografo.
(2) Probabile *lectio facilior*.

194, 7	caedebant pariter pariterque	caedebant pariterque [1]
14	et	e
28	Aegyptum	Aegyptum et
195, 3	liquentes	loquentes
5	totamque	totumque
196, 18	At	Ut
20-1	et pleraque tamen magna sunt	[*manca*] [2]
202, 9	volando al	volando il
204, 16	servo	ruseo
205, 32	Calpe	l'Alpe [3]
207, 3-4	[*ordine dei versi come nella fonte*]	[*ordine dei versi invertito*]
18	crespi	fresci
19	s'invesca	s'invesco
208, 32	Con	Per
33	ornai	ormai
210, 7	son	so
213, 33	perch'i'	perche'
215, 5	avolto	accolto
216, 13	dolzore	dolore
21	un fracasso	con fracasso
217, 3	saria	sarà
6	il fello	e fello
218, 17	frusta secant	frustra secat
19	Hic	Sic
222, 14	splendea	splenda
28	l'erba	l'onda [4]
226, 26	quierant	qui erant
231, 25	spero	speri
234, 5	al vento	a vento
237, 2	dolce il giogo	dolce giogo
10	fia	fui
23	fanciulle	fanciulli
242, 6	sua	tua
243, 10	trovo	trova
35	capo	corpo
244, 15	chi tu se'	che se

[1] Con tutta probabilità si tratta di un'omissione per aplografia.

[2] Evidente omissione per omoteleuto.

[3] Evidente *lectio facilior*.

[4] È indubbiamente lezione insostenibile, nata forse per richiamo dell'immagine precedente dei *rivi correnti*.

245, 9	il gorgo	lo stroscio (1)
247, 3	spumas	spuma
250, 5	spietata	spietosa

c) L'ERRATA-CORRIGE

L'*errata-corrige* (2) preparato dal Tasso per St comprende solo una percentuale ridotta degli errori contenuti in questa stampa. Inoltre, come sappiamo, esso non fu utilizzato dallo Stigliola, ma vide la luce solo nell'ottocento, ad opera del Mazzucchelli (3), che lo pubblicò secondo la copia, talora infedele, conservata in Tr_1. Di questo apografo si servì per primo Gh, sia pure con una certa diffidenza e cautela, data la presenza di errori nelle stesse proposte correttorie; e da Gh non si scostarono sostanzialmente i successivi editori. La riscoperta dell'autografo ci ha permesso di accertare che quasi tutti gli errori di Tr_1 sono da imputarsi al copista: le correzioni tassiane invece, quali risultano nell'originale di Tl, sono quasi tutte pertinenti e inequivocabili. Solo in qualche raro caso l'indicazione è poco perspicua o imprecisa, ma permette comunque di individuare le intenzioni dell'autore e di intervenire in proposito sul testo con le opportune rettifiche (4).

Diamo qui l'elenco delle lezioni di St restaurate sulla base dell'*errata-corrige* autografo (5):

74, 9	imitazione	imitatore
79, 16	ricoprirono	recoprirono
85, 15	però	laonde (6)
92, 27	a cui	cui

(1) Il tipografo ha copiato erroneamente il finale del verso seguente.

(2) Su quest'*errata-corrige* v. anche *Un manoscritto tassiano...*, cit., pp. 45-51.

(3) V. *Lettere ed altre prose di T. Tasso* raccolte da Pietro Mazzucchelli, cit., pp. 169-72.

(4) Rimangono solo due lacune incolmabili (84, 13 e 17[illegible], 10), per le quali il Tasso si limita ad annotare, rispettivamente: *mancano parole* e *manca una clausola del nome.*

(5) Indichiamo anzitutto la lezione del nostro testo, fondata sulle indicazioni dell'*errata-corrige*, indi, di fianco, quella di St. Ci limitiamo a dare qui i risultati dei nostri interventi, rinviando, per la discussione dei pochi casi «problematici», al citato articolo *Un manoscritto tassiano...*, pp. 46-51.

(6) Si noti che qui, come in qualche altro raro caso, la lezione di St non risulta erronea, ma ovviamente abbiamo accolto nel testo la modifica dell'*errata-corrige*, che rientra in quei pentimenti episodici e occasionali comuni a ogni revisione di bozze.

100, 3	ornar	tornar
102, 14	Ma gli epici non sogliono	Ma non sogliono
104, 31	convenevolissima	convenevolissimo
108, 8	Coluto	Colato
120, 26	da' luoghi	de' luoghi
125, 26-7	in cui la memoria non	in cui non
129, 16	l'altre cose	l'altre
142, 17	mutua	materia
22-4	o quella di Filotete . . . conosciuto da loro	[*in St la frase è collocata dopo* è riconosciuto *e prima di* Doppia o scambievole]
143, 24	sillogizzò	sillogismò
144, 11	Priamo	primo
148, 23	finge	pinge
153, 21	ma di	ma che
155, 23	Mnesteo	Anesteo
156, 5	Nec	Hoc
161, 10	Tirio	Tito
168, 7	cortex	correx
169, 31	saxa	taxa
170, 15	omnis	omnibus
177, 27	Vos, o Calliope	Et vos, o Colliope
182, 2	ci fe'	si fe'
183, 27	tetragono	tetragmo
184, 11	vede	rendea
188, 11	metonomia	metoniatmi
191, 25	Dicansi	Diansi
195, 31	usò	sono
32	il numero e le parole	le parole e 'l numero
196, 27	più tosto	più presto
197, 24	son disconvenevolissimi a la tragedia	vilissime la tragedia
198, 3	Canzoniere	cantare
	convenevolezza	comeza
27	sua	simil
28	da furor	di furor
211, 11	Oritia	Orita
212, 16	da scherzo	di scherno
223, 33	comunque sia, usa	comunque s'usa [1]
225, 5	imaginato	inamorato
229, 17	è	e

[1] In alcuni esemplari di St si trova la lezione corretta, come si può vedere anche dal nostro prospetto di p. 290.

229, 21,24	brutte	brute [1]
33	però	primo di
	dal suo	da suo
230, 8	è magnificentissimo	magnificentissimo
234, 13	gli aggiunti	aggiunti
236, 3	Marzian	Martician
6	da l'altre, da l	dall'altre
242, 29	si convengono	se convengono
245, 7	croscia	tone
248, 6	percossa	percosa
252, 19	coltura	altura
255, 33	oltra tanti	oltre tutti
256, 6	irresoluto ; e benché quella d'Aristotele	irresoluto d'Aristotele
22	migliore	maggiori
259, 18	lasci	lascio

A parte vanno considerati i pochi casi di cui possediamo, oltre al testo a stampa, i frammenti autografi. In quasi tutti questi luoghi la lezione del manoscritto risulta valida e l'errore è stato introdotto da St. Ora, poiché il Tasso, con tutta probabilità, correggeva St senza avere presente il proprio originale manoscritto, quasi sempre la sua rettifica rappresenta una variante (invero pressoché equivalente) rispetto al testo autografo. In questi casi, dovendo scegliere tra due lezioni valide ed egualmente tassiane, si è optato per quella dell'*errata-corrige*, in quanto successiva e destinata, secondo le intenzioni dell'autore, a entrare nel testo dei *Discorsi*.

Qui di seguito diamo l'elenco di tutti i casi dell'*errata-corrige* relativi a luoghi di cui possediamo gli autografi [2] :

86, 29 *della Difesa*] St *che la Difesa* / Tl *de la Difesa.*
87, 25 *Comenti*] St *Commentati* / Tl *Commentari.*
88, 30 *favole di romanzi*] St *favole de' Romani* / Tl *favole de' romanzi.*
89, 23 *affermiamo*] St *affermava* / Tl *affermiam.*
36 *convenevole e propia*] St *propria comunemente* / Tl *propia e conveniente.*

---

[1] Solo il secondo caso della riga 24 reca la scempia in St.

[2] Indichiamo anzitutto la nostra lezione, fondata sulle proposte correttorie tassiane, indi quella di St (quasi sempre erronea), e infine quella dei frammenti di Tl (tranne nei casi in cui essa coincide con la rettifica tassiana, e quindi col nostro testo).

91, 15 *de l'imagini*] St *dell'imagine* / Tl *de l'imagine*.

200, 22 *imperiosamente*] St *impetuosamente*.

252, 34 *s'in questa età n'abbiamo simigliante*] St *s'in questa n'abbiano simigliate* / Tl *s'in questa n'abbiamo simigliante*.

253, 3 *Tirio*] St *Tito*.

27 *Frinide*] St *Finide*.

254, 24 *a l'armi*] St *a l'armonia*.

255, 1-2 *la testura d'otto versi è capacissima*] St *la statura d'otto versi è grandissima* / Tl *la stanza d'otto versi è gravissima* (1).

---

(1) A parte va infine considerato il seguente caso. A p. 87, 4-6 il frammento autografo reca: *io non posso concedere né che la poesia si metta sotto l'arte de' sofisti, né che la perfettissima specie di poesia sia la fantastica*. In St si ha un'evidente omissione per omoteleuto: *io non posso concedere né che la perfettissima specie di poesia sia la fantastica*. Il Tasso, nell'*errata-corrige*, si limita a espungere la negazione *né*, senza avvedersi della lacuna. Abbiamo pertanto adottato la lezione integra del brano autografo.

IV

CRITERI GRAFICI E LINGUISTICI

Quanto alle forme ortografiche e linguistiche occorre anzitutto richiamare l'attenzione sul fatto che per la maggior parte dei nostri testi non disponiamo di autografi, e che d'altro canto gli stessi frammenti originali di Tl, per la loro esiguità (una quindicina di pagine in tutto), non consentono di ricavare una norma precisa circa l'*usus* tassiano, nemmeno per i soli *Discorsi del poema eroico*. In tale situazione ci siamo attenuti agli autografi per quei pochi brani in cui essi ci sono stati conservati, mentre per tutto il resto abbiamo seguito in genere le due edizioni tenute a fondamento dei nostri testi, cioè V e St. Nell'adottare questo criterio ci siamo comunque preoccupati di verificare, nei limiti del possibile, che le peculiarità e le oscillazioni di queste stampe fossero conformi agli usi tassiani quali risultano dagli autografi fin qui spogliati [1]. Abbiamo potuto così

[1] Trattandosi di prose, siamo ricorsi in particolare al ricco spoglio linguistico di E. Raimondi, in T. Tasso, *Dialoghi*, cit., I, pp. 193-305. Ci hanno giovato anche gli spogli di vari autografi di rime redatti da L. Caretti e cortesemente messi a nostra disposizione. Abbiamo inoltre tenuto presente: B. T. Sozzi, *Per l'edizione critica del Torrismondo*, in *Studi sul T.*, cit., pp. 151-71, dove è illustrato l'autografo della stessa tragedia. Utili, seppur fondate su stampe o apografi (talora però autorevoli), le note ai testi di alcune edizioni tassiane più recenti. In particolare: L. Bonfigli, *Nota* alla *Liberata*, Bari, Laterza, 1930, pp. 571-5; L. Caretti, *Studi sulle Rime del T.*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1950, pp. 183-9; G. Petrocchi, *Nota* al *Mondo creato*, Firenze, Le Monnier, 1951, pp. 331-4; e soprattutto, per l'ampiezza della documentazione, L. Caretti, *Nota* alla *Liberata*, Milano, Mondadori, 1957, pp. 641-sgg. Sull'ortografia cinquecentesca in generale si vedano: B. Migliorini, *Note sulla grafia italiana nel Rinascimento*, in «Studi di filologia italiana», XIII, 1955, pp. 259-96 (e poi in *Saggi linguistici*, Firenze, Le Monnier, 1957, pp. 197-225); B. T. Sozzi, *Aspetti della disputa ortografica nel Cinquecento*, in *Aspetti e momenti della questione linguistica*, Padova, Liviana, 1955, pp. 175-238; e, dello stesso Migliorini, il capitolo sul cinquecento nella *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1960.

documentare quasi tutta l'area dei modi linguistici presenti in V e St, ad eccezione di una casistica ristretta, su cui è opportuno soffermarsi.

Anzitutto abbiamo un gruppetto di forme (alcune ricorrenti con diffusa frequenza, altre più rare o isolate), che non trovano conferma, o sono attestate solo eccezionalmente, negli autografi tassiani, ma che rientrano nelle consuetudini della tradizione linguistico-letteraria cinquecentesca. Ad esempio, contro l'uso degli originali tassiani si incontrano più di una volta raddoppiamenti come *avventura*, *cavallieri* e, diffusissimo, *eccellente* (¹) ; o viceversa, scempiamenti come *comodo* e simili (²). Analogamente, forme come *figliol -a*, *spagnola*, o i più frequenti *meraviglia*, *istrumenti* (con la variante più rara *istromenti*) (³) risultano discordanti rispetto alle consuetudini degli autografi, dove si ha costantemente *figliuolo*, *spagnuolo*, *maraviglia* e, con due eccezioni (⁴), *instrumenti*. Passando poi ai fenomeni generali, possiamo ancora citare, come deviazioni dalla norma autografica, la diffusa elisione di *gli* dinanzi a vocale (⁵), o, per l'epentesi, la forma solitaria *parangone* (22, 31). L'esemplificazione può essere estesa anche nel campo morfologico, dove incontriamo forme e desinenze verbali come *debbia* (62, 6), *fosseno* (70, 26), *intendeno* (178, 32) (⁶), *introduchino* (4, 9), *metteno* (229, 22), *precedeno* (231, 7), *sendo*, *studiavo* (15, 28) ; tra i numerali *dui* (212, 35) è un caso isolato. Da segnalare infine, tra gli avverbi, *dopoi*, più volte rappresentato.

Il fatto che nelle consuetudini autografiche tassiane non si trovi conferma di questi fenomeni (o tutt'al più, per pochi di essi, si abbiano testimonianze eccezionali), può lasciare perplessi circa la loro attendibilità. Ma, una volta avanzata questa riserva preliminare, c'è da chiedersi se sia legittimo scartare con sicurezza, come spurie, forme siffatte, che rientrano nella normale prassi linguistica cinquecentesca, e che in qualche caso, si noti, sono attestate concordemente da tre fonti (V, A_1 e, nel luogo corrispettivo, St), e talora si ritrovano in altre stampe tassiane

---

(¹) La divergenza dagli autografi è nell'uso della doppia *l*.

(²) Sono eccezionali, negli autografi dei *Dialoghi*, *s'accomoda* e *incomodi* (v. RAIMONDI, *op. cit.*, I, p. 240).

(³) Salvo il caso di *eccellente* e simili, scritti sempre con la doppia *l*, le due stampe recano anche le forme alternative *aventura*, *cavalieri* ecc.

(⁴) V. RAIMONDI, *op. cit.*, I, pp. 215 e 232, il quale registra, come forme solitarie, *instromento* e *istrumenti*.

(⁵) Il fenomeno si verifica solo in St. Per la soluzione adottata v. oltre, a p. 322.

(⁶) Eccezionali, negli autografi dei *Dialoghi*, *serpeno* e *descriveno* (v. RAIMONDI, *op. cit.*, I, p. 263-4).

autorevoli (1). In più c'è da tener presente che, allo stato attuale delle ricerche, gli spogli degli autografi tassiani sono tuttora incompleti (2), e pertanto non è da escludere che, almeno in parte, le forme elencate possano trovare conforto nei manoscritti, sempre di mano tassiana, finora inesplorati. A queste constatazioni possiamo aggiungere una considerazione di carattere più generale, che ci pare decisiva per risolvere la questione. Intendiamo riferirci al comportamento del Tasso riguardo ai problemi di lingua e d'ortografia. Com'è noto, il Tasso era scrittore, a questo livello, affrettato e negligente, contraddittorio e umorale, al punto che, attraverso l'esame degli autografi, si possono sì individuare alcuni orientamenti preferenziali, ma è impossibile ricostruire le linee di un sistema coerente e organico (3). L'autore stesso si rendeva conto di questo suo limite, tanto da ammetterlo, confidenzialmente, in una nota lettera a Scipione Gonzaga (4). Ora, proprio questa connaturata trascuratezza si traduceva, nel Tasso, in un atteggiamento di tolleranza, o di indifferenza, nei riguardi delle soluzioni ortografico-linguistiche adottate dai propri stampatori. Infatti, salvo casi eccezionali (che confermano la regola) (5), il poeta non interviene, nemmeno in forma di protesta, per correggere quelle forme che a noi risultano essere estranee alle sue consuetudini ortografiche. È vero che quasi ogni edizione gli poneva, per la presenza frequente di errori testuali, problemi ben più gravi, che passavano evidentemente in secondo piano le preoccupazioni di ordine linguistico; ma ciò non toglie che al di sotto ci fosse un sostanziale disinteresse per questi aspetti editoriali minori. È significativo in proposito che, anche quando egli si propone di ampliare, con inserti e aggiunte, un proprio testo già a stampa, ne lascia inalterato il colorito linguistico, pur comprensivo di forme, in base agli autografi, « spurie » (6).

---

(1) Ad esempio, *meraviglia -e* si incontra più d'una volta nella *Liberata* (I, 47, 7; II, 63, 2; IV, 32, 6; si noti bene, con la concorde testimonianza di B_1, B_2, O), ed è forma conservata dal Caretti.

(2) Mancano spogli per gli autografi della *Liberata*, delle *Lettere*, di buona parte delle *Rime* e della *Conquistata* (per mantenerci solo ai casi più massicci).

(3) È osservazione nota, recentemente ribadita, su una vasta documentazione, dal Raimondi (*op. cit.*).

(4) V. lett. 47. V. anche *Il Ghirlinzone*, § 14 (in *Dialoghi*, a c. di E. Raimondi, cit., II, II, p. 729).

(5) V. lett. 575. Qualche lieve ritocco linguistico si trova anche nell'*errata-corrige* di St, ma nessuno riguarda i casi sopra elencati. Da ben altre ragioni, tutte di natura espressiva e stilistica, è mosso il carteggio coi revisori della *Liberata*.

(6) È il caso del *Gonzaga secondo* (v. *Dialoghi*, a c. di E. Raimondi, cit., I, p. 123).

Per gli stessi *Discorsi*, come già accennato, ci sono casi in cui alcune di queste forme, testimoniate prima concordemente da V e A_1, si ritrovano, nel corrispettivo luogo, in St; per cui viene da supporre che, se già nella prima redazione esse non risalivano al Tasso ([1]), questi le abbia fatte proprie, sia pure per accettazione passiva, nel rifacimento della opera.

D'altra parte, per capire meglio questo comportamento del Tasso, non è da trascurare l'importanza che ebbe l'editoria cinquecentesca nell'attuazione di certe norme e regolarizzazioni grammaticali e ortografiche. Soprattutto nei centri di maggior tradizione e prestigio, l'attività tipografica, spesso nella persona di editori-letterati o di revisori professionali, rappresenta un fatto di collaborazione culturale che incide decisamente, pur tra divergenze e resistenze locali, nel processo di assestamento linguistico del cinquecento. Al punto che, verso la metà del secolo, l'accettazione di certe norme, instaurate da edizioni illustri, diventa (invero anche per il contributo dei trattatisti) un fatto diffuso e prevalente. In altri termini, alla figura dell'editore cinquecentesco si riconoscevano un'autorità e un margine d'intervento, nell'ambito linguistico, di cui non possiamo non tener conto per un autore come il Tasso, a cui mancava in proposito, per indole e per formazione, una direttiva sicura e unitaria. Non parrà quindi strano che il Tasso tollerasse nelle proprie edizioni (e venisse così a legittimare) la presenza di forme che probabilmente, a giudicare dagli autografi esplorati, egli non adoperava in proprio, ma che rientravano agevolmente negli usi del tempo. Per tutta questa serie di considerazioni ci è parso quindi lecito mantenere quegli usi linguistici delle stampe che, pur non trovando conferma negli originali tassiani, fossero conformi alle consuetudini cinquecentesche ([2]).

Inoltre abbiamo ritenuto di poter estendere questo criterio conservativo anche ad alcune forme meno usuali, ma, in grado diverso, non incompatibili con gli usi cinquecenteschi. Così abbiamo mantenuto: *aggiongere* (65, 34 e 109, 15), *aggiontovi* (109, 3), *divolgate* (72, 24), *insofficienza* (35, 21-2 e 139, 20), *isprimere* (43, 11), *scentille* (79, 34), *soggionge* (31, 1), *soprema* (12, 19), *sospizione* (125, 21). Abbiamo anche conservato

(1) Se, come ci pare dimostrato, l'*Arte poetica* risale al primo soggiorno padovano del Tasso, non risultano sinora reperiti autografi coevi.

(2) Abbiamo mantenuto anche i casi isolati *Aristotile* (186, 5), *epopea* (73, 3) e *verosimile* (86, 16), che, nell'ambito delle stesse stampe dei *Discorsi*, risultano contraddetti da una serie numerosissima di *Aristotele*, *epopeia* e *verisimile*.

la forma settentrionale *gosi* per *gozzi*, in quanto attestata prima da V (32, 9) e, nel corrispettivo luogo, da St (136, 3) (1).

I nostri interventi sulle stampe consistono anzitutto in quegli ammodernamenti ortografici ormai diffusi nella prassi editoriale dei testi cinquecenteschi e in particolare tassiani. Abbiamo cioè proceduto alla distinzione, più che mai ovvia, tra l'*u* e la *v*, all'abolizione di tutte le *h* iniziali o intermedie non corrispondenti alle nostre consuetudini grafiche (2), alla sostituzione di *j* e *y* (usata eccezionalmente) con *i* semplice, e delle grafie latineggianti *-ti- -tti-* (3) davanti a vocale con *-zi-*. Abbiamo risolto *et* e la sigla tironiana generalmente in *e*, adottando la forma *ed*, testimoniata dagli autografi, solo nell'incontro con una *e* successiva (ma nelle citazioni poetiche anche davanti ad altra vocale, secondo l'opportunità).

Per quanto riguarda la *s* intervocalica da *x* latina abbiamo adottato sempre la doppia, ad eccezione di *esatto* e derivati, per i quali abbiamo conservato, accanto alla forma geminata, anche i casi di scempiamento, di cui si ha testimonianza negli autografi. Circa la *z*, non abbiamo rispettato le forme scempie rappresentate da *mezo* (prevalente rispetto a *mezzo*) e *piacevoleza* (133, 34), geminando pertanto regolarmente (4). Siamo inoltre intervenuti, restaurando la forma consueta, in alcuni casi isolati, o comunque eccezionali, di scempiamento o geminazione anormale. Le forme scempie non conservate sono:

c *Bocaccio* (46, 11), *ocaso* (220, 10), *orechi* (83, 36), *sciochezza* (249, 19; ma nella riga precedente *sciocche*) (5), *socorro* (243, 14).
c pal. *Boccacio* (73, 21), *Riciardetto* (68, 26).

---

(1) In A_1 *grossi*, corretto poi in *gozzi*. Intorno a *gosi* v. l'osservazione di Diomede Borghesi riportata in SOLERTI, *Vita*, cit., II, p. 290.

(2) Pe eliminazione dell'*h* iniziale le grafie *c'habbia*, *c'havea* e simili sono state risolte in *ch'abbia*, *ch'avea* ecc. Così, nell'incontro di *ch'* (= che) con un'*h* successiva ineliminabile (*ch'hanno* ecc.) è stata soppressa la prima *h*. In seguito all'eliminazione dell'*h*, *comprehendendolo* (22, 4) è stato reso con una sola *e* (tanto più che A_1 reca *comprendendolo*, e poi St (125, 28) *comprendendola*).

(3) Va comunque notato che nel Tasso la distinzione delle due serie *natione* e *attione* è applicata coerentemente in conformità all'etimologia latina, senza però che si possa decidere se questa distinzione avesse fondamento nella pronuncia (v. anche, in proposito, RAIMONDI, *op. cit.*, I, p. 225).

(4) *Verdirotto* (256, 1) è evidentemente una trascrizione erronea di *Verdizotto*, che noi abbiamo reso con la doppia *z*.

(5) Raimondi (*op. cit.*, I, p. 247) registra un caso di *isciochezza* successivamente corretto in *isciocchezza*.

d *adotto* (205, 22-3), *adurrò* (10, 35, con la conferma di A_1; ma in St, al corrispettivo luogo (101, 2), *addurrò*), *sinedoche* (218, 4).

g pal. *bianchegianti* (247, 2), *corregersi* (242, 1), *grege* (197, 31), *mottegevole* (192, 1), *torregiavan* (182, 14; ma nella riga precedente *torreggiar*), *vaghegiatrice* (71, 2).

l *silepsi* (220, 14), *silogismi* (80, 22) (1).

m *Amonio* (178, 7), *imortalità* (151, 21).

n *Agamenone* (124, 1; ma in V, al corrispettivo luogo (20, 31), *Agamennone*; A_1 *Agamemnone*), *Alemano* (108, 16).

p *accopi* (96, 6; ma in V, al corrispettivo luogo (7, 3), *accoppi*, e così in A_1), *accopiamento* (177, 31; ma in V, al corrispettivo luogo (40, 2), *accoppiamento*), *apon* (251, 3).

r *guereggiare* (99, 5; ma in V, al corrispettivo luogo (9, 30), *guerreggiare*; A_1 invece con la scempia), *guereggiarono* (105, 22) (2).

t *addote* (241, 22), *altretanto* (45, 2), *brutezza* (213, 4) (3), *sbigotisca* (73, 6).

I casi di geminazione non mantenuta sono:

b *terribbile* (229, 14).

c pal. *efficaccia* (133, 8).

g *aggogni* (238, 4).

g pal. *archibuggetti* (250, 16), *caggionata* (124, 1; ma in V, al corrispettivo luogo (20, 32), *cagionata*, e così in A_1), *malvaggia* (150, 18), *palaggi* (111, 27).

l *alle* (180, 11), *dillettando* (38, 8; ma A_1 *dilettando*), *Illiade* (125, 8), *molle* (24, 25, con la conferma di A_1; ma poi in St, al corrispettivo luogo (128, 9), *mole*).

n *annelli* (93, 24; ma in V, al corrispettivo luogo (6, 16), *anelli*, e così in A_1).

p *ippallage* (188, 10).

r *garreggiando* (99, 19), *Perrione* (111, 19), *sarranno* (7, 33 e 36; A_1 *sarano*; indi in St, ai corrispettivi luoghi (96, 34 e 97, 2), *saranno*), *signorreggiare* (40, 21).

t *Arcitta* (108, 12), *mansuetti* (35, 36; ma A_1 e poi, al corrispettivo luogo (139, 35), St *mansueti*), *pittagorici* (24, 1) (4).

---

(1) Conserviamo *Gelio* (146, 21) e *Salustio* (77, 10) in quanto non estranei agli usi cinquecenteschi (da notare tuttavia che nella *Tavola* autografa dei citati si ha *Gellio*; non figura elencato invece Sallustio).

(2) Raimondi (*op. cit.*, I, p. 239) cita un caso di *guereggiare* subito corretto con la doppia.

(3) Nell'*errata-corrige* il Tasso corregge *brute* (229, 21 e 24) in *brutte*.

(4) Si tratta probabilmente di un caso analogo a quelli che il Debenedetti (*Nota* all'*Orlando furioso*, Bari, Laterza, 1928, III, p. 429) cataloga come confusione di lettere. Infatti A_1 reca *pithagorici* (e poi St, al corrispettivo luogo (127, 18), *pitagorici*). Ci siamo decisi a con-

Altre forme particolari non conservate: *boscicultrice* (249, 30), *Efigenia* (75, 9), *Panetenaico* (67, 18) [1], *riempono* (246, 14), *scerglierla* (3, 19; ma A_1 e poi, al corrispettivo luogo (80, 25), St *sceglierla*), *se narran* (121, 12), *se rileggono* (93, 29) [2], *Teagine* (108, 10; ma in V, al corrispettivo luogo (13, 17), *Teagene*).

Sono stati ricondotti all'uso moderno *mancandoglene, sciegliere* ecc., in quanto varianti puramente grafiche di *mancandogliene, scegliere* ecc. [3]; e così per *eziamdio* (128, 28), *Triomphi* (214, 1), *Xenofonte* (118, 24). Si è restaurato l'esito volgare assimilato nei pochi casi di conservazione del nesso grafico latineggiante: *administrate* (64, 12), *admirazione* (72, 20), *adventizie* (146, 3), *adversa* (125, 2; 141, 35-6), *adversità* (234, 21), *adverso* (203, 8), *diphtongi* (243, 24), *Electra* (12, 21), *Neoptolemo* (142, 23), *subdivide* (189, 19-20) [4].

Abbiamo mantenuto l'elisione di *gli* dinanzi a parola cominciante per *i* (anche se il fenomeno non trova conferma negli autografi), ma non davanti ad altra vocale, essendo questa grafia estranea all'uso moderno. Analogamente, si è restaurata la forma intera nei due casi di elisione del pronome proclitico *ci* davanti ad *a*: *c'accenna* (13, 24-5) e *c'ammonisce* (207, 23) [5]. Non conservata l'epentesi di *s* in *risposte* (110, 13), anche se il fenomeno trova conferma negli autografi [6].

Per quanto riguarda gli stacchi e i legamenti delle parole, abbiamo scritto sempre unito: *allora, laonde* [7], *nondimeno, talora;* abbiamo disgiunto invece le grafie *ineffetto, inquanto, quelche, vene* e tutti i casi di articolo o preposizione articolata uniti con pronome relativo (*ilquale, allaquale* ecc.). Abbiamo inoltre separato, per ragioni di maggior perspicuità espressiva, il *perché* di 46, 13; 179, 31; 180, 20; e il *poiché* di 11, 17; 19, 11; 49, 28; 101, 29; 122, 6; 244, 25. In qualche caso,

---

servare *avitticchiò* (24, 35), attestato concordemente da V e A_1. Da notare che la fonte qui citata (DANTE, *Inf.*, XXV, 60), nell'edizione postillata dal Tasso (Venezia, Sessa, 1564) reca *aviticchiò*.

(1) Raimondi (*op. cit.*, I, p. 209) registra un caso di *Panetenaico* subito corretto in *Panatenaico*.

(2) Nell'*errata-corrige* il Tasso corregge *non se convengono* (242, 29) in *non si convengono*.

(3) Ma abbiamo conservato forme come *leggiero, messaggiero, gielo* (accanto a *gelo*) e simili, che riflettono, probabilmente, una particolarità fonetica.

(4) Conservati invece *Caribdi* (147, 33; ma *Cariddi* alle pp. 183, 16; 216, 32; 251, 20, come nella stampa) e *rapto* (20, 29), per cui cfr. RAIMONDI, *op. cit.*, I, pp. 235-6.

(5) Grafie del genere sono attestate anche dagli autografi.

(6) V. RAIMONDI, *op. cit.*, I, p. 254.

(7) Abbiamo disgiunto, ovviamente, il *laonde* di p. 203, 21, in quanto ha valore di *là onde*.

davanti a vocale si hanno le preposizioni articolate *dal, del, nel,* quasi sempre senza apostrofo: *dal epico* (12, 30), *dal m* (237, 13); *del apparato* (257, 11), *del'epico* (8, 24), *del ignobile* (33, 21), *del o* (204, 2); *nel acume* (16, 4), *nel Amadigi* (68, 32), *nel animo* (24, 9), *nel epitalamio* (223, 2). Il fenomeno, come vedremo, trova conferma negli autografi di Tl. Abbiamo comunque adottato, per tutti questi casi, la scrittura *da l', de l', ne l'.*

Abbiamo adattato ragionevolmente al gusto moderno l'uso, irregolare e contradditorio, delle maiuscole, soprattutto sfoltendone la serie sovrabbondante, raramente instaurandone delle nuove. Pertanto abbiamo adottato la maiuscola per i sostantivi etnici (ma *gentili*) e, quando si tratta di personificazioni, per: *Amore, Discordia, Fato, Fortuna, Furia, Memoria, Morte, Natura, Oceano* (maiuscolo anche quando sta per l'Atlantico), *Terra, Verità* ecc. Maiuscoli inoltre: *Artefice* (Dio), *Chiesa* e *Imperio* (come istituzioni storiche), *Lui* (Dio), *Musa, Parca.* Minuscoli invece: *angioli* (ma maiuscolo l'*Angelo* di 213, 21), *dei* (insieme con *dii* e *iddii*), *fede, idoli, ninfe* ecc.

Nei plurali atoni dei nomi e aggettivi in *-io* le nostre stampe oscillano tra *-i* e *ij,* che abbiamo reso rispettivamente con *-i* (accentando sulla penultima in caso di possibile equivoco) e *-ii.* Le alternanze *-e* /*-ie* nei plurali di *-cia* e *-gia* sono state mantenute: così, accanto ad *acconcie, caccie, foggie* ecc. si troveranno *guance, piagge* ecc. Abbiamo conservato anche alcuni rari plurali in *-e* di nomi e aggettivi della terza declinazione [1]: *azione* (66, 26; 93, 3), *concorde* (71, 23), *convenevole* (30, 6; 133, 33-4), *differente* (71, 21-2), *dolce* (241, 9), *forte* (210, 27), *vite* (186, 24). È da considerare errore, dovuto forse all'attrazione del complemento, la forma *molti centinaia d'anni* (76, 7). Conservato *Trachine*: ricorre due volte (105, 32 e 151, 22), sempre nella forma indicata.

Si è rispettata l'omissione dell'articolo nelle seguenti coppie omogenee: *gli auletici e citaristi* (27, 2-3), *i monti o mari* (79, 8), *i magi e negromanti* (95, 30-1), *i generi e i numeri, o casi,* (179, 1-2) [2]. Ci siamo limitati a introdurre l'apostrofo (in posizione libera [3], ad evitare equivoci) in *e' duo Pesci* (208, 11), anche se la fonte a cui il verso appar-

---

[1] Il fenomeno si ritrova anche negli autografi (v. RAIMONDI, *op. cit.*, I, p. 256-7).

[2] V. anche RAIMONDI, *op. cit.*, I, p. 282.

[3] Per questa innovazione grafica v. *Trattati d'arte del cinquecento*, a c. di Paola Barocchi, Bari, Laterza, 1960, I, p. 334, e M. M. BOIARDO, *Opere volgari*, a c. di Pier Vincenzo Mengaldo, Bari, Laterza, 1962, p. 469.

tiene (*Torrismondo*, 2485) reca all'origine la forma intera *e i* (¹). Abbiamo conservato inalterati *Contra gentili* (65, 35; 167, 4) e *contro gentili* (92, 11), in quanto si tratta probabilmente di sintagmi latineggianti modellati sul titolo della fonte parafrasata (l'*Oratio contra gentes* di Atanasio). Sono evidenti aplografie: *il ferro o legno* (80, 13-4), *o la spalla... o lettere* (142, 32-3), che abbiamo restaurato, nel primo caso col conforto di *A. P.* (3, 13-4). L'omissione dell'articolo dopo *tutti*, non sconosciuta agli stessi autografi (²), lascia perplessi, per l'asimmetria sintattica che ne deriva, nel caso di *in tutti luoghi e in tutti i tempi* (172, 25-6); abbiamo pertanto integrato. A maggior ragione abbiamo introdotto l'articolo in *colui quale* (110, 31), un costrutto di cui si trovano esempi, rarissimi e dubbi, solo in stampe (³). Non rientra negli usi tassiani la forma *chi* del relativo soggetto: *chi fia chi me 'l creda* (52, 14; ma poi in St (225, 9) *che*), *A niuno mai chi volesse* (81,25-6); abbiamo pertanto normalizzato in *che*. Abbiamo inoltre regolarizzato i pochi casi di *che* per *chi* (209, 29; 238, 3; 244, 15) (⁴). Non è escluso che risalga al Tasso, e pertanto l'abbiamo conservato, il costrutto: *Se questo è fratello di cui* (= di colei che) *fu offerta* (143, 27). L'uso di *però* in luogo di *però che*, limitato ad un caso solo (183, 29), autorizza il sospetto che si tratti di un'omissione tipografica; per cui abbiamo integrato.

Riguardo alle preposizioni, abbiamo mantenuto tanto le poche forme idiomatiche *de* (⁵) per *di*, quanto i rari plurali *di* per *de'* o *de i*. Si tratta di usi non estranei agli stessi autografi. Nulla osta, inoltre, alla conservazione di quei luoghi in cui *di* (nella forma semplice o articolata) sta per *da* (⁶). Si riscontra anche il caso inverso, in cui è la preposizione *da* ad essere usata in luogo di *di*: *intende di quella grazia... dalla quale intese ancora Isocrate* (93, 16-7); *ornar con le parole gli egregi*

(¹) Da notare i seguenti casi di St in cui l'apostrofo, da noi trascritto in posizione libera, sostituisce l'articolo *i*: *tra gli scrittori di prosa e ' poeti* (120, 15-6), *né ' membri lunghi né i versi* (243, 22-3), oltre alla serie più numerosa *che'* (81, 33; 100, 13; 119, 35; 176, 8; 235, 22; 246, 24). Ricondotti a *che'* anche *che* (206, 24) e *ch'è* (218, 28).

(²) V. anche RAIMONDI, *op. cit.*, I, p. 282.

(³) V. RAIMONDI, *op. cit.*, I, p. 260.

(⁴) Un solo caso di forma siffatta s'incontra negli autografi dei *Dialoghi* (v. RAIMONDI, *op. cit.*, I, p. 214).

(⁵) In qualche caso il *de* reca erroneamente l'apostrofo (ad es. 193, 20), che ovviamente è stato eliminato.

(⁶) Non abbiamo tuttavia mantenuto *partendo dalle vestigie de gli antichi scrittori e delle regole d'Aristotele* (22, 32-3), in quanto potrebbe indurre il lettore in errore (se addirittura non si tratta di un fraintendimento del tipografo; A_1 infatti reca *dalle regole*).

fatti da gli antichi (100, 3-4) ; *E tutto ciò che dalla guerra troiana si dice* (123, 30 ; ma in V (20, 25) *della guerra*, e così in A_1) ; *interprete da Aristotile* (186, 5) ; *imitò le voci... de' metalli e... da tutti gli istrumenti e di tutti gli animali* (246, 8-11). Trattandosi di usi che trovano una conferma soltanto eccezionale negli autografi [1], e data la stretta somiglianza grafica tra le due forme (per cui lo scambio potrebbe facilmente risalire a un fraintendimento del tipografo), abbiamo ritenuto di poter intervenire restaurando *della, de gli* ecc. [2].

Abbiamo sciolto regolarmente, senza evidenziare con parentesi, le poche e facili abbreviazioni [3]. Da segnalare : *M.* (trascritto *messer*) *Torello* (142, 9) ; *P.* (trascritto *Pietro*) *Antonio Caracciolo* (209, 23). Inoltre *Dion.* (117, 31 ; 120, 10 ; 245, 20) andrà interpretato come forma apocopata, per analogia con un altro passo (254, 24), dove St reca lo stesso nome seguito dal punto, mentre l'autografo registra un semplice troncamento.

Abbiamo normalizzato l'uso degli apostrofi [4] e degli accenti, che nelle stampe appare molto irregolare [5]. Analoga la situazione della punteggiatura, che, a parte certe consuetudini generali cinquecentesche (virgola davanti a *e*, alle congiunzioni subordinative ecc.), non riflette alcuna norma precisa. Ci siamo sentiti perciò autorizzati a regolarizzare secondo criteri ragionevolmente moderni, soprattutto nell'intento di rendere il più chiaro possibile un testo sintatticamente complesso, e talora intricato, come quello dei *Discorsi*. Riteniamo comunque di dover segnalare almeno i seguenti interventi :

35, 7 *sodisfare, una ragione sola*] V e A_1 hanno punto fermo dopo *sodisfare*, e così tutti gli altri editori.

120, 29-30 *Può forse narrarli, sì veramente che*] Abbiamo soppresso, sostituendolo con la virgola, il punto interrogativo (attestato da St e conservato dagli altri editori) dopo *narrarli*, sulla base dell'analogo passo di *A.P.* (18, 31-2).

---

(1) V. RAIMONDI, *op. cit.*, I, p. 272, dove si tratta pur sempre di forme meno abnormi di quelle da noi incontrate.

(2) A maggior ragione siamo intervenuti nel seguente caso, in cui la forma *da gli* comporta un mutamento sostanziale di lezione : *Ma infinite sono l'interpretazioni date a' sensi misteriosi da gli autori delle due lingue più famose* (212, 25-6). Probabilmente la lezione di St è dovuta a un'erronea interpretazione del tipografo. Vedi anche, per un caso analogo, a p. 280, con relativa nota 4.

(3) Abbiamo comunque mantenuto l'abbreviazione in *V. S. illustrissima*.

(4) Per l'apostrofo in posizione libera v. sopra, alle pp. 323-4.

(5) Nelle citazioni greche sono stati normalizzati, ovviamente, anche gli spiriti.

147, 22-3 *ma gli errori con le battaglie. Dell'uno e dell'altro poema nondimeno*] St non reca segno d'interpunzione dopo *battaglie* (e così gli altri editori), e ha la virgola dopo *poema* (sostituita dai successivi editori col punto). La nostra interpunzione rende superfluo il sospetto di lacuna avanzato da Gh e G (« Sospettiamo che ci abbia una piccola lacuna, e che s'abbia a leggere così: *Nondimeno è proprio dell'uno e dell'altro poeta il drizzar tutte le cose ad un medesimo fine* »).

Nelle citazioni latine siamo stati molto conservativi, accogliendo per la maggior parte le grafie delle due stampe, anche se non rispondenti agli usi « classici ». Così, per quanto riguarda i dittonghi, abbiamo mantenuto sia *caelum* che *coelum*, e *caetera, cetra, foemina, moesti, Poenium, praelia* ecc. Non abbiamo tuttavia conservato *faessa* (165, 8), e abbiamo introdotto il dittongo nei seguenti casi: *menia* (163, 23), *prelia* (164, 15, adottando *ae*, secondo la grafia ricorrente in St), *premia* (163, 10), *queso* (162, 30), *tragedia* e *comedia* (197, 22).

Abbiamo inoltre mantenuto forme come *Litiam, planicies, precium*; oscillazioni tra *i* e *y* come *Cinthi* e *Cynthi, clipeum* e *clypeus, lachrimis* e *lachrymis* (scritto anche *lacrymis*), *silvae* e *sylvae* ecc.; e quindi anche i vari casi di *i* per *y*: *Aclides, Herilum, mirtum* ecc. (1).

Analogamente, per quanto riguarda la conservazione o meno dell'*h* etimologica (o falsamente etimologica) abbiamo seguito in tutto l'uso delle stampe; per cui si troveranno grafie come *ahena, chari, hera, humentes, humeris, lachrymis* (o *lachrimis*), *lethifer*, accanto ad *Acatem, arundine, Eia, Euristea, lacrymis*.

Così abbiamo mantenuto la scempia in *accomoda* e *cominus*, e la geminata in *connubia, littore* (2). Conservate infine le grafie del tipo *extincto, exultat, exuperas* ecc.

Ci siamo limitati a disgiungere la preposizione dal verbo in *superintonat* (248, 9), a unire l'enclitica col pronome in *Vos ne* (156, 8), e a correggere i presumibili errori *destra* (247, 21) e *victasque* (165, 26). Le stampe (non però gli autografi) adottano la *j* come seconda di due *i* consecutive; ma noi abbiamo trascritto con la doppia *i*: *aerii, alii, diis* ecc. (3).

---

(1) Nei frammenti autografi di Tl si ha *Polixenam* (159, 29).

(2) Nei frammenti autografi di Tl si incontrano *quatuor* (159, 16) e *relligio* (160, 8); sembra invece cancellata, dallo stesso Tasso, la prima *g* di *juggerat* (157, 14).

(3) Trascritti invece con una sola *i*: *proiicis* (154, 20) e *deijcit* (194, 4).

Come già abbiamo avvertito, per i brani tramandatici dagli autografi, oltre che dalla stampa, abbiamo ripristinato, in caso di divergenza, l'ortografia originale del manoscritto. E, ovviamente, ci siamo rifatti a Tl per la *Difesa di Virgilio*, rimasta esclusa notoriamente dall'edizione napoletana, e finora ricuperata attraverso la copia tarda di Tr_1. Anche questi frammenti autografi sono stati trascritti con i consueti ammodernamenti grafici (eliminazione di *h* superflue ecc.). Inoltre abbiamo disgiunto, introducendo l'apostrofo dove mancava, le seguenti preposizioni articolate: *dal'istessa* (157, 29); *del essempio* (88, 13), *del impartibile* (90, 1), *del indivisibile* (90, 8), *del'animo* (90, 33), *del'unità* (91, 31), *del undecimo* (158, 27; in Tl *del XI*), *del infelice* (159, 1); *nel'introduzione* (86, 29), *nel'infimo* (90, 14), *nel illustrar* (91, 3), *nel orror* (157, 26), *nel istesso* (157, 32), *nel assalto* (157, 34), *nel'essempio* (202, 1-2), *nel'ottavo* (253, 2) [1]. La scrittura *da l' nemico* (160, 26), nata probabilmente da un intenzionale *da l'inimico*, è stata normalizzata in *dal*. Abbiamo eliminato l'apostrofo in *quel'istesso* (158, 5), che sarà da intendere come un'estensione della forma apocopata dinanzi a parola iniziante per vocale. Abbiamo trascritto secondo l'esito volgare assimilato *dialectica* (87, 15), *dialectico* (87, 26) e la serie univoca *subsistenza* (89, 11), *subsistenti* (89, 14 ecc.). Ammodernato anche *Amfione* (200, 17). Ci siamo infine decisi per la conservazione di *relinquissem* (157, 22) [2].

SEGNI CONVENZIONALI USATI NEL TESTO.

Le parentesi uncinate ⟨ ⟩ indicano integrazione; il triplice asterisco * * * contrassegna invece i pochi casi di lacuna incolmabile. Il primo segno è stato usato con discrezione: non sono stati cioè evidenziati gli interventi sui guasti meccanici più irrilevanti. Non si è ritenuto necessario indicare con parentesi quadre le espunzioni, trattandosi di interventi limitati, che non lasciano adito a dubbi (ma abbiamo comunque segnalato i casi principali in questa *Nota*). Inoltre, nelle citazioni testuali non abbiamo evidenziato con parentesi le integra-

---

[1] In alcuni di questi casi si ha l'impressione che l'unione degli elementi della preposizione articolata sia un puro fatto di propagginazione scrittoria. Del resto chi conosca la grafia tassiana sa quanto sia difficile talora distinguere se si tratti di scrizione unita o disgiunta.

[2] Nel FORCELLINI, *Totius latinitatis lexicon...*, Prati, Aldina edente, 1871, V, 155 si legge che *vulgo etiam* relinqui *pro* reliqui *in praeterito usurpatum fuisse*.

zioni (e tanto meno le espunzioni), effettuate, in caso di corruzione, sulla base sicura della fonte. Anche qui ci basti avere segnalato gli interventi nella *Nota*. Il salto di uno o più versi nelle citazioni è stato indicato con una riga di puntini. Nelle citazioni con finale in sospeso le stampe hanno saltuariamente *etc.* o, più raramente, i puntini; abbiamo uniformato adottando *etc.*, ed estendendone l'uso dove fosse opportuno. I segni ⌈ e ⌋ indicano rispettivamente l'inizio e la fine dei brani riprodotti secondo gli autografi.

Desidero esprimere la mia gratitudine a tutti coloro che, in vario modo, mi sono stati di aiuto in questo lavoro. In particolare ringrazio il direttore della collana, Gianfranco Folena, che mi ha dato utili consigli, soprattutto per la parte linguistica; e inoltre Cesare Bozzetti, Maria Corti, Carlo Dionisotti, Ezio Raimondi, Cesare Segre, Bortolo Tommaso Sozzi, ai quali sono ricorso con profitto per informazioni e chiarimenti. Ma la mia riconoscenza più profonda va a Lanfranco Caretti, che ha seguito da vicino questa edizione con la consueta competenza, liberalità e generosità.

Dedico questo lavoro ai miei genitori.

L. P.

INDICI

TAVOLA DI RAGGUAGLIO [1]

DISCORSI DELL'ARTE POETICA	DISCORSI DEL POEMA EROICO
Libro I	Libro II
3, 1 - 10.	**79**, 36 - **80**, 10.
11 - 4.	**80**, 11 - 4.
14 - 7.	18 - 9.
17 - 20.	23 - 6.
21 - 6.	32 - **81**, 4.
4, 1 - 3.	**81**, 12 - 4.
8 - 26.	**82**, 26 - **83**, 7.
27 - 9.	**83**, 9 - 12.
30	25 - 7.
31 - **5**, 7.	**84**, 18 - 31.
5, 10 - 2.	**85**, 7 - 9.
12 - 3.	11 - 2.
13 - 24.	27 - **86**, 2.
25 - 30.	**86**, 6 - 11.
30 - **6**, 4.	**92**, 20 - 9.

---

[1] Con questa tavola si è inteso offrire al lettore uno strumento atto a reperire le parti comuni ai due testi. In essa sono registrati sia i brani identici, sia quelli che, nel passaggio da *A.P.* a *P.E.*, hanno conservato traccia della stesura originaria. In neretto si indicano le pagine, in carattere chiaro le righe.

Per quanto riguarda le parti comuni fra il libro III di *A.P.* e i libri IV-VI di *P.E.*, dato che l'ordine in cui esse figurano in *P.E.* presenta frequenti spostamenti rispetto a quello del testo giovanile, si è ritenuto opportuno dare una duplice tavola: la prima (*A*), fondata sulla successione delle pagine di *A.P.*, la seconda (*B*), riordinata in base alla progressione delle pagine di *P.E.*

6, 5 - 13.
14 - 8.
22 - 4.
25 - 6.
26 - 34.
35 - **7**, 28.
7, 29 - **8**, 21.
8, 29 - **9**, 6.
9, 7 - 11.
13 - 8.
21 - **10**, 7.
10, 8 - 11.
11 - 6.
29 - **11**, 8.
11, 9 - 28.
29 - **13**, 2.
13, 3 - 7.
10 - 5.
17 - 20.
20 - 33.
34 - **15**, 3.
15, 9 - **16**, 6.
16, 7 - 13.

Libro II

17, 1 - 17.
18 - **18**, 1.
18, 2 - 4.
5 - 10.
11 - 7.
17 - 21.
22 - 4.
24 - 9.
29 - **19**, 6.
19, 7 - 8.
11 - 8.
19 - 32.
32 - **21**, 3.
21, 4 - 11.

93, 1 - 8.
23 - 6.
29 - 33.
94, 14 - 5.
17 - 23.
96, 2 - 30.
31 - **97**, 23.
98, 2 - 9.
18 - 21.
24 - 30.
31 - **99**, 17.
99, 21 - 4.
29 - 34.
100, 32 - **101**, 12.
101, 13 - **102**, 4.
102, 5 - **103**, 13.
103, 16 - 9.
25 - 9.
108, 16 - 8.
27 - **109**, 4.
113, 8 - **114**, 12.
114, 19 - **115**, 15.
115, 16 - 22.

Libro III

117, 9 - 27.
118, 3 - 12.
36 - **119**, 4.
119, 12 - 20.
21 - 8.
32 - 6.
120, 7 - 9.
19 - 23.
27 - **121**, 2.
121, 7 - 9.
122, 6 - 13.
14 - 26.
34 - **124**, 9.
124, 10 - 8.

21, 12 - 27.
27 - 33.
33 - **22**, 19.
22, 20 - **23**, 24.
23, 25 - **24**, 14.
24, 14 - 31.
25, 1 - 19.
20 - **26**, 14.
26, 15 - 21.
22 - **27**, 23.
27, 24 - **28**, 10.
28, 10 - 26.
27 - **29**, 14.
29, 15 - 20.
20 - **30**, 13.
30, 14 - 9.
20 - **31**, 20.
31, 21 - 7.
28 - **32**, 13.
32, 13 - 21.
22 - **33**, 31.
33, 32 - **34**, 15.
34, 16 - **35**, 22.
35, 23 - **36**, 23.
36, 24 - 5.
25 - **37**, 8.
37, 9 - 10.
10 - 3.
20 - 6.
26 - 7.
28 - 9.
30 - 5.
38, 5 - 10.
10 - 1.
12.
15 - 8.

124, 19 - 34.
125, 15 - 20.
24 - **126**, 6.
126, 7 - **127**, 5.
127, 6 - 29.
34 - **128**, 14.
128, 14 - 33.
34 - **129**, 28.
129, 29 - 35.
130, 1 - 34.
35 - **131**, 23.
131, 32 - **132**, 12.
132, 13 - 33.
34 - **133**, 3.
133, 11 - **134**, 4.
134, 5 - 10.
11 - **135**, 13.
135, 14 - 20.
24 - **136**, 7.
136, 10 - 9.
20 - **137**, 30.
137, 31 - **138**, 15.
138, 16 - **139**, 21.
139, 22 - **140**, 22.
140, 27 - 8.
32 - **141**, 16.
141, 18 - 20.
24 - 7.
32 - 6.
142, 13 - 4.
18 - 22.
144, 6 - 11.
141, 27 - 30 [1].
144, 13 - 5.
17 - 8.
24 - 6.

---

[1] Si noti lo spostamento nella successione rispetto ad *A.P.* È il solo caso per quanto riguarda le parti comuni fra i libri I-II di *A.P.* e i libri II-III di *P.E.*

38, 21 - 4.	**144**, 27 - 8.
25 - 34.	32 - **145**, 4.
39, 12 - 5.	**146**, 4 - 6.

A

Libro III	Libri IV-VI
40, 1 - 2.	**172**, 1 - 2.
2 - 3.	**177**, 31.
26 - **41**, 2.	**251**, 15 - 6.
41, 2 - 3.	**196**, 31 - 3.
6 - 25.	33 - **197**, 20.
26 - 8.	**197**, 25 - **198**, 2.
29 - **42**, 3.	**198**, 8 - 14.
42, 4 - 16.	15 - 24.
16 - 20.	26 - 8.
21 - 3.	29 - 32.
27 - 8.	**199**, 1 - 3.
43, 5 - 6.	**196**, 3 - 4.
9 - 11.	**193**, 13 - 6.
13 - 4 (« . . . l'ampliazione o le iperboli »).	**206**, 1 - 2.
14 - 5 (« o la reticenza . . . »).	**213**, 18 - 20.
16 - 7.	**215**, 21 - 2.
23 - 4.	**181**, 20 - 1.
25 - **44**, 10.	**179**, 27 - **180**, 15.
44, 12.	**180**, 22 - 3.
13 (« taratantara »).	**245**, 1 - 5.
13 - 7.	**181**, 9 - 15.
18 - 26.	25 - 34.
27 - 8.	**249**, 24 - 5.
30 - 1.	**182**, 2 - 3.
31 - 3.	11 - 3.
45, 4 - 5.	**187**, 8 - 9.
7 - 8.	7 - 8.
11 - 4.	**184**, 22 - 6.
18 - 20.	**202**, 3 - 5.
21 - 2 (« . . . l'asprezza »).	**203**, 4 - 5.

45, 22 («... concorso di vocali»).	**203**, 14.
22 - 3 («... rompimenti di versi»).	**204**, 11 - 2.
23 («... pienezza di consonanti nelle rime»).	33 - **205**, 1.
23 - 5 («... accrescere il numero ...»).	**205**, 21 - 2.
25 - 6 («... la frequenza delle copule ...»).	**206**, 10 - 1.
33.	**233**, 28.
46, 5 - 6.	**249**, 9 - 10.
11 - 3.	**251**, 9 - 12.
23 - 5.	**242**, 29 - 30.
27 - 30.	**243**, 22 - 5.
36.	**203**, 19.
47, 3 - 4.	**190**, 35 - 6.
20 - 1.	**243**, 26 - 8.
25 - 6.	29 - 31.
30 - **48**, 3.	**244**, 3 - 12.
48, 5 - 6.	**243**, 31 - 2.
7 - 10.	**244**, 27 - 9.
10 - 2.	**183**, 25 - 6.
13 - 4.	**184**, 10 - 1.
33 - **49**, 1.	**192**, 31 - 2.
49, 16 - 8.	**230**, 25 - 7.
20 - 34.	**223**, 9 - 20.
50, 13 - 4.	20 - 3.
15 - 8.	25 - 8.
18 - 9.	33 - 4.
21 - **51**, 11.	34 - **224**, 20.
51, 13 - 20.	**221**, 6 - 14.
24 - 32.	**224**, 20 - 7.
52, 1 - **53**, 7.	31 - **226**, 1.
53, 14 - 31.	**226**, 4 - 18.
54, 1 - 2.	20 - 1.
20 - 9.	25 - **227**, 10.

B

P. E.	A. P.
Libri IV-VI	Libro III
172, 1 - 2.	**40**, 1 - 2.
177, 31.	2 - 3.
179, 27 - **180**, 15.	**43**, 25 - **44**, 10.
180, 22 - 3.	**44**, 12.
181, 9 - 15.	13 - 7.
20 - 1.	**43**, 23 - 4.
25 - 34.	**44**, 18 - 26.
182, 2 - 3.	30 - 1.
11 - 3.	31 - 3.
183, 25 - 6.	**48**, 10 - 2.
184, 10 - 1.	13 - 4.
22 - 6.	**45**, 11 - 4.
187, 7 - 8.	7 - 8.
8 - 9.	4 - 5.
190, 35 - 6.	**47**, 3 - 4.
192, 31 - 2.	**48**, 33 - **49**, 1.
193, 13 - 6.	**43**, 9 - 11.
196, 3 - 4.	5 - 6.
31 - 3.	**41**, 2 - 3.
33 - **197**, 20.	6 - 25.
197, 25 - **198**, 2.	26 - 8.
198, 8 - 14.	29 - **42**, 3.
15 - 24.	**42**, 4 - 16.
26 - 8.	16 - 20.
29 - 32.	21 - 3.
199, 1 - 3.	27 - 8.
202, 3 - 5.	**45**, 18 - 20.
203, 4 - 5.	21 - 2 (« . . . l'asprezza »).
14.	22 (« . . . concorso di vocali »).
19.	**46**, 36.
204, 11 - 2.	**45**, 22 - 3 (« . . . rompimenti di versi »).

204, 33 - **205**, 1.	**45**, 23 («. . . pienezza di consonanti nelle rime »).
205, 21 - 2.	23 - 5 («. . . accrescere il numero . . . »).
206, 1 - 2.	**43**, 13 - 4 («. . . l'ampliazione o le iperboli »).
10 - 1.	**45**, 25 - 6 («. . . la frequenza delle copule . . . »).
213, 18 - 20.	**43**, 14 - 5 (« o la reticenza . . . »).
215, 21 - 2.	16 - 7.
221, 6 - 14.	**51**, 13 - 20.
223, 9 - 20.	**49**, 20 - 34.
20 - 3.	**50**, 13 - 4.
25 - 8.	15 - 8.
33 - 4.	18 - 9.
34 - **224**, 20.	21 - **51**, 11.
224, 20 - 7.	**51**, 24 - 32.
31 - **226**, 1.	**52**, 1 - **53**, 7.
226, 4 - 18.	**53**, 14 - 31.
20 - 1.	**54**, 1 - 2.
25 - **227**, 10.	20 - 9.
230, 25 - 7.	**49**, 16 - 8.
233, 28.	**45**, 33.
242, 29 - 30.	**46**, 23 - 5.
243, 22 - 5.	27 - 30.
26 - 8.	**47**, 20 - 1.
29 - 31.	25 - 6.
31 - 2.	**48**, 5 - 6.
244, 3 - 12.	**47**, 30 - **48**, 3.
27 - 9.	**48**, 7 - 10.
245, 1 - 5.	**44**, 13 (« taratantara »).
249, 9 - 10.	**46**, 5 - 6.
24 - 5.	**44**, 27 - 8.
251, 9 - 12.	**46**, 11 - 3.
15 - 6.	**40**, 26 - **41**, 2.

INDICE DELLE CITAZIONI TESTUALI

DISCORSI DELL'ARTE POETICA

DISCORSI DEL POEMA EROICO

(1) Alle righe 21-3, le parole « Niuno ha . . . è qui venuto » non sono propriamente una citazione testuale. Il Tasso infatti, parafrasando Aristotele (*Poet.*, XVI, 1455 a, 5-6), riassume in un sillogismo l'episodio delle *Coefore* di Eschilo (vv. 205-34) in cui Elettra riconosce Oreste. Analogamente, alla riga 27, la frase « Se questo . . . mio fratello » non è che un'amplificazione tassiana della fonte aristotelica (*Poet.*, XVI, 1455 a, 6-9).

(1) Citazione attribuita erroneamente dal Tasso a Ennio.

---

[1] La citazione della riga 7 («che Giove ...») è una probabile contaminazione di DANTE, *Inf.*, XXIV, 120 e ARIOSTO, *Orl. fur.*, XIV, 7, 4.

INDICE DEI NOMI [1]

---

[1] I nomi sono registrati nella forma moderna ; sotto lo stesso lemma, tra parentesi e in tondo virgolato, sono trascritte le varianti del testo. Di esse si danno anche i rispettivi rinvii alfabetici, tranne nei casi di contiguità con la forma moderna.

Non si è ritenuto opportuno, per motivi funzionali, indicare i nomi ricorrenti all'interno delle citazioni testuali, ad eccezione di Erodoto (pp. 118 e 120) che interessa il discorso tassiano. Si registrano invece i nomi citati indirettamente (con perifrasi, appellativi ecc.), riportando tra parentesi, in tondo virgolato, le espressioni atte all'identificazione.

Le opere sono elencate distintamente sotto l'autore, in corsivo e col loro titolo più consueto ; tra parentesi le varianti del testo. Si indicano anche i luoghi in cui l'opera è citata in modo indiretto (con perifrasi, o come « poema » ecc.). Inoltre l'opera è stata registrata anche là dove figura il solo nome dell'autore, ma con l'implicito riferimento ad essa in base al contesto. Nell'uno e nell'altro caso il rinvio di pagina risulta contrassegnato da asterisco, salvo quando sono riprodotti tra parentesi gli elementi per il ritrovamento nel testo. Qualche volta l'identificazione non ci è stata possibile. Sotto l'opera sono infine indicati, con rinvio di pagina in corsivo, i luoghi in cui ricorrono citazioni testuali ; se non sono espliciti il nome dell'autore né il titolo dell'opera, o anche soltanto quest'ultimo, il rinvio è accompagnato da asterisco (sempre che non seguano precisazioni tra parentesi). Questo indice può essere utilmente integrato con quello delle citazioni testuali quando nella stessa pagina siano riportati più passi senza indicazioni relative all'autore o anche alla sola opera.

(1) Da notare che i *Discorsi del poema eroico* dovevano essere dedicati a Scipione Gonzaga, ma essendo questi morto prima della loro pubblicazione, l'opera fu dedicata all'Aldobrandini. V. anche la nota 1 a p. 264.

(2) Per la citazione « che Giove irato ... » di p. 245 v. la nota 1 di p. 351.

[1] In realtà Orazio (*Ars*, 136-7) attribuisce il verso *Fortunam Priami* . . . a uno *scriptor cyclicus*, che gli scoliasti identificarono erroneamente con un Antimaco (riferendosi probabilmente al poeta di Teo). Il Tasso però allude certamente ad Antimaco di Colofone, nativo di Claro, in quanto nella tavola autografa degli autori citati (v. p. 297) lo indica come *Antimaco Clario*. Anche l'identificazione tassiana è comunque erronea.

[2] Nella citazione petrarchesca che segue (*Tr. Am.*, II, 109-sgg.) confuso con Antioco III.

[3] V. la nota 1 a p. 351.

[4] Il Tasso, in base a un'errata interpretazione di Plutarco (*De musica*, in *Mor.*, 1139 B), lo distingue dal sommo filosofo.

[1] Il Tasso lo crede erroneamente autore di un poema su Lancillotto. In proposito v. R. Renier, rec. a U. A. Canello, *La vita e le opere del trovatore Arnaldo Daniello*, in « G.S.L.I. », I, 1883, 312-23.

[2] Le accuse del Bernardi a Virgilio, a cui il Tasso accenna in questa pagina, si ritrovano più ampiamente nel *Dialogo dell'onore*, uscito col nome di G. B. Possevino, ma attribuito al Bernardi (v. nota 1 a p. 366). Forse il Tasso intendeva riferirsi anche a quest'opera.

---

[1] L'opera fu pubblicata la prima volta dal Muratori nel 1727 (in *Opere varie critiche*), ma il Tasso doveva evidentemente conoscerla manoscritta.

---

(1) V. la nota 1 a p. 368.
(2) Il nome vi ricorre due volte. Nel secondo caso il Tasso scambia erroneamente Femio con Demodoco, cioè il citaredo introdotto da Omero alla corte dei Feaci.

(¹) Confuso dal Tasso con Frine, famosa cortigiana.

(²) Fu fratello di Baiazet II, e non di Selim, come afferma il Tasso. Selim, in quanto figlio di Baiazet II, era nipote di Gem.

(³) V. la nota 1 a p. 354.

(1) L'indicazione del Tasso è erronea ; **infatti** il Guicciardini usa la forma italiana *lo Scudo*, e non quella francese *l'Escu*.

[1] A p. 108 il Tasso lo chiama « antichissimo poeta greco », probabilmente confondendolo col poeta mitico.

(1) Opera pubblicata col nome del Possevino, ma attribuita ad Antonio Bernardi (v. MELZI, *Dizionario di opere anonime e pseudonime*, Milano, 1852, II, pp. 362-3).
(2) Opera attribuita erroneamente dal Tasso a Sofocle.

(1) In realtà, nell'episodio dell'*Amadigi* (c. XII, 8-sgg.) a cui il Tasso si riferisce a p. 111, Perione ammaestra Amadigi e non Galaoro.

[1] Il Tasso attribuisce erroneamente l'ossimoro *artem inertem* a Ennio.

[1] È difficile dire a quale dei poeti del cinquecento con questo nome intendesse riferirsi il Tasso. Forse a Domenico, che era il più noto.

INDICE DEL VOLUME